RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 0392-4777

Vol. 38 – Num. 104
Dicembre 2015

Edizioni
Ca'Foscari

Rassegna iberistica

ISSN 2037-6588

Rivista diretta da
Enric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/7/RassegnaIberistica

Rassegna iberistica
Rivista semestrale

Fondatori Franco Meregalli; Giuseppe Bellini

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Coordinatrice delle recensioni e scambi Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Coordinatrice della redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Editing e redazione Valeria Poggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Univeristà Ca' Foscari Venezia Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199, 30123 Venezia, Italia rassegna.iberistica@unive.it

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Rassegna iberistica

ISSN 2037-6588

Vol. 38 – N. 104 – Dicembre 2015

Sommario

José Francisco Medina Montero
El primer capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini
Observaciones sobre la traducción de algunos elementos 203

Sònia Boadas
«Un artífice español que debe su ser a las riberas del río Segura»
Mayans y un pasaje incomprendido de *República literaria* 225

Felice Gambin
Raccontare e disegnare tra i generi
L'alzheimer nella cultura spagnola 237

Aina Monferrer
Nuevas y viejas ruralidades
Reflexiones sobre la representación cinematográfica
de la ruralidad española 255

Francesco Luti
Il Castellet 'italiano'
La porta per la nuova letteratura latinoamericana 275

Ariadne Nunes
***Epitaph of a Small Winner* - Título qualquer serve?** 291

Jon Kortazar
Publishing and literary system in Basque literature 311

NOTE

María del Carmen Simón Palmer
Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (1980-2014) 325

Alessandro Mistrorigo
***Despiece peatonal* | *Respiración continua* de Julio Reija**
Un libro (no sólo) doble 341

René Lenarduzzi, María Elena Petrilli
«Abrir la puerta para ir a jugar»
Cartas inéditas de Julio Cortázar en un diálogo entre
dos lectores argentinos 349

Fabiola Cecere
El centenario de Virgilio Piñera en Venecia 357

RECENSIONI

Moreno Cabrera, Juan Carlos (2015). *Los dominios del español: Guía del imperialismo lingüístico panhispánico*. Madrid: Síntesis, pp. 276 (A. Morales) p. 369

David Alvarez Roblin (2014). *De l'imposture à la création: Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 406 (L. Gómez Canseco) p. 371; **Sastre, Alfonso (2013). *Squadra verso la morte*. Edizione, studio e traduzione di Enrico Di Pastena. Pisa: Edizioni ETS, pp. 262** (V. Orazi) p. 375; **Greco, Barbara (2015). *La musa bifronte di José Agustín Goytisolo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. XII-156. Studi e Ricerche, 130** (V. Orazi) p. 381; **Piqueras, Juan Vicente (2013). *Atenas.* Madrid: Visor, pp. 70** (A. Mistrorigo) p. 387

De Toro, Alfonso; Ceballos, René (eds.) (2014). *Frida Kahlo 'revisitada': Estrategias transmediales - transculturales - transpicturales*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, pp. 193 (E. Pittarello) p. 391; **De Toro, Alfonso (ed.) (2013). *Translatio.Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma: Amériques-Caraïbes-Europe-Maghreb.* Paris: L'Harmattan, pp. 353** (E. Pittarello) p. 395; **Cervera Salinas, Vicente (2014). *Borges en la Ciudad de los Inmortales*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 356. Colección Iluminaciones** (F. Cecere) p. 399; **Néspolo, Jimena (2015). *Episodios de Cacería.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 91** (A. Mancini) p. 403; **Venturini, Santiago (2014). *Vida de un gemelo.* Rosario: Ivan Rosado Editor, pp. 57** (R. Lenarduzzi) p. 405; **Canfield, Martha; Minarelli, Enzo (a cura di) (2014). *Esplorare l'invisibile-Ascoltare l'inaudito: La ricerca poetica di Jorge Eduardo Eielson, antologia verbo-voco-visuale 1949-***

***1998*. Firenze: Centro Studi Jorge Eielson, pp. 271** (S. Serafin) p. 409

Alegre, Manuel (2015). *Bairro Ocidental*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 51 (M.G. Simões) p. 413

Palladino, Nicola (2012). *Le Oceanine di Eugenio d'Ors: Le (i)dee 'novecentiste' e 'mediterranee' in forma di romanzo*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 165. Iberica (D. Corsi) p. 415; **Pla, Josep (2014). *La vida lenta: Notes per a tresdiaris (1956, 1957, 1964)*. Edició i pròleg de Xavier Pla. Barcelona: Destino, pp. 360** (L. Carol Geronès) p. 419; **García, Xavier (ed.) (2015). *Joan Oliver-Joaquim Molas: Diàleg epistolar il·lustrat (1959-1982)*. Lleida: Pagès Editors, pp. 186** (E. Bou) p. 421

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

El primer capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini
Observaciones sobre la traducción de algunos elementos

José Francisco Medina Montero
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract Among the translators from Spanish active in the 17th century, a leading role was played by Lorenzo Franciosini, the grammarian, lexicographer and author of the first translation of *Don Quijote* into Italian. The original text by Cervantes was compared with Franciosini's translation, published in 1622, to evaluate a range of translational choices and their rationale. Broadly speaking, Franciosini's translation can be considered reliable, although mistakes emerge deriving from inaccuracies and miscomprehensions. This study only focuses on the first chapter of part one, pending further investigation on the remaining text.

Sumario 1. Introducción. – 2. Lorenzo Franciosini. – 3. Las traducciones del *Quijote* de aquella época. – 4. Cuestiones muy generales acerca de la traducción de Franciosini. – 5. Primer capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: análisis de algunos elementos. – 6. Conclusiones.

Keywords Translation. First chapter. *Quijote*. Franciosini.

1 Introducción

Es opinión común que desde que se compuso hasta el día de hoy, el *Quijote* se presenta, tras la Biblia y el Corán, como el texto que más se ha editado y traducido de toda la literatura universal (imaginémonos, por tanto, la cantidad de bibliografía que ha generado),[1] lo cual nos impone mucho respeto, incluso cuando hemos de dedicarnos a examinar una pequeñísima fracción de una de sus traducciones (en nuestro caso la de Franciosini), en concreto el primer capítulo de la primera parte[2] (recuérdese que la primera consta de 52 capítulos, y la segunda de 74). Pero a pesar de esta

1 Véase a este propósito el completo trabajo de Fernández S.J. (2008). Por su parte, para la que concierne a un perfil del cervantismo italiano hasta el año 1991, Cfr. Pini y Moro (1992, pp. 149-268).

2 Consúltese sobre el primer capítulo de la primera parte de *Don Quijote*, González (1993, pp. 3-52).

limitación, motivada por cuestiones de espacio, también hemos creído oportuno efectuar determinadas observaciones muy generales acerca de la traducción del autor italiano, en las que, por obvios motivos, no podremos profundizar, que nos servirán de puente para adentrarnos en la parte más consistente de nuestro estudio, en la que realizaremos el examen al que acabamos de referirnos.

El objetivo que nos hemos marcado en esta ocasión es, pues, simple y modesto, ya que solo pretendemos insistir en llamar la atención sobre el escaso tratamiento que ha recibido la primera traducción del *Quijote* al italiano[3] desde el punto de vista lingüístico y traductológico, mediante el análisis de algunos elementos muy interesantes que se encuentran en el primer capítulo de la primera parte (de todas maneras, nuestra futura intención estriba en examinar la traducción completa del *Quijote* de Franciosini). Este desinterés no nos sorprende en absoluto, ya que, como es bien sabido, los estudios contrastivos entre ambas lenguas en lo que se refiere a algunos fenómenos, por ejemplo, lingüísticos aún resultan escasos (véanse, *verbi gratia*, los marcadores del discurso, las perífrasis verbales, etc.).[4]

2 Lorenzo Franciosini

Lorenzo Franciosini, cuya obra alcanzó una gran popularidad, fue uno de los hispanistas extranjeros más importantes del siglo XVII. Pese a ello, hoy día contamos con muy pocas noticias acerca de su vida (aunque han intentado sacarlas a la luz, con insistencia, entre otros, Periñán, Gallina o Mazzocchi), muchas de las cuales nos las han proporcionado las portadas y las notas preliminares de sus obras.

De estas y de la entrada de Del Bravo que hemos hallado en la enciclopedia *Treccani* (`http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-franciosini_(Dizionario-Biografico)/`), a la que remitimos si se desea contar con más detalles, se desprende que Franciosini nació en Florencia o en Castelfiorentino (provincia de Florencia), que dio clases de español en Siena y en la Academia de Pisa, que vivió en Venecia en 1622 y 1626 y en

3 Colón i Domènech (1974) ofrece una perspectiva muy general de las primeras traducciones del *Quijote* al italiano, francés, alemán, inglés y holandés, que compara entre sí, aunque también examina algunos términos y estructuras concretos.

4 En efecto, quizás por falta de interés, por desgracia se ha prestado menos atención al análisis de ciertos elementos contrastivos entre el español y el italiano, que entre el español y otras lenguas. Ocurre algo muy similar en el campo de la traducción, si bien, como defiende García Yebra «traducir del italiano al español no es tan fácil como muchos piensan. Añadiré que, hoy, es más fácil hallar en España buenos traductores del inglés o del alemán, y aun del latín o del griego, que buenos traductores del italiano» (2005, p. 281), parecer con el que concordamos.

Florencia en 1637, y que seguramente murió después de 1645.

Si leemos con atención su obra, descubriremos que Franciosini les tenía un gran amor a nuestra lengua y a nuestro país. En cambio, la actitud que refleja quien, según muchas fuentes, se convirtió en uno de sus modelos, César Oudin (el primer traductor del *Quijote* al francés), se contrapone a la del autor toscano, ya que en palabras de De Riquer y Morera (1942, p. 21), «Franciosini siente un fervoroso amor a España, por su lengua y por su literatura; Oudin nos profesó una cordial antipatía, y su labor de hispanista le fué impuesta por su condición de intérprete real».

La producción de Franciosini como lexicógrafo, gramático y traductor (en esta faceta aún no se le ha valorado lo suficiente) se concentra en un primer período muy fecundo de apenas ocho años (de 1620 a 1627), y en una segunda etapa de dos (1637 y 1638). Dicha producción consta de ocho títulos[5] «directamente relacionados con su profesión de maestro de lenguas» (Martínez Egido 2010, p. 29), que resumimos a continuación por orden cronológico:

- *Vocabolario italiano, e spagnolo*, Roma, 1620.[6]
- *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra. Et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano. Da Lorenzo Franciosini fiorentino*, Venetia, 1622[7] (la primera parte) y Venetia, 1625 (la primera y la segunda parte juntas).
- *Gramatica spagnola, e italiana*, Venetia, 1624.[8]
- *Dialogos apazibles, compvestos en Castellano, y traduzìdos en Toscàno*, Venetia, 1626.
- *Nomenclator ò Registro de algunas cosas curiosas, y necessarias de saberse à los estudiosos de la lengua Española*, Venetia, 1626.
- *Rodomontadas españolas, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos: terribles, inuencibles Capitanes Matamoros, Crocodilo y Rajabroqueles*, Venetia, 1627.
- *De particvlis Italicae Orationis, qvibvs accessit…*, Florentiae, 1637.
- *Fax lingvae italicae*, Florentiae, 1638.

5 Si se desea profundizar en ellos, véase el resumen crítico que propone Del Bravo en el trabajo que acabamos de citar.

6 Léase en relación a este vocabulario la tesis doctoral de Martínez Egido (2002).

7 Nosotros hemos utilizado esta edición. Franciosini, cuya traducción imprimió Andrea Baba, le dedicó su obra al Gran Duque de Toscana.

8 Su *Gramática* y su *Vocabolario* se usaron como textos fundamentales dedicados a la enseñanza del español a los italianos hasta finales del siglo XIX.

3 Las traducciones del *Quijote* de aquella época

A veces pasamos por alto el papel tan importante que desempeña la traducción en la transmisión de la cultura y del saber de un pueblo. En este sentido, no cabe duda de que las traducciones del *Quijote* que se han realizado hasta el momento (a casi cincuenta lenguas),[9] han contribuido sobremanera a que esta se haya convertido en una de las obras más leídas de toda la historia de la literatura universal. Vega Cernuda (2005, p. 9) aporta algunos datos al respecto, y afirma que «en los cuatrocientos años de existencia de la obra cervantina y en las lenguas más próximas a la del original (inglés, francés, italiano, alemán, holandés) se ha producido medio centenar de traducciones de la obra cervantina». Pero estas van mucho más allá de los idiomas cercanos al nuestro, ya que la obra maestra de Cervantes ha sido traducida a lenguas tan dispares como el islandés, el chino, el hebreo o el turco.

La primera traducción del *Quijote* fue hacia el inglés, y la realizó Thomas Shelton (en 1612 la primera parte y en 1620 la segunda). Tras esta le tocó el turno al francés, y de ella se ocuparon César Oudin en 1614 (la primera parte) y François de Rosset en 1618 (la segunda). En el caso del alemán, se tuvo que esperar a que Pahsch Basteln lo tradujera en 1648, mientras que en cuanto al italiano, Lorenzo Franciosini se encargó de la primera parte en 1622, y del texto completo en 1625.

Centrados en el italiano, el objeto de nuestro interés, durante algunos siglos las traducciones del *Quijote* hacia esa lengua resultaron bastante escasas si se comparan con las que se efectuaron hacia otros idiomas, aunque la situación mejoró en el siglo XX. En palabras de Pini (2005, p. 45), «El panorama inicial de las traducciones italianas del *Quijote* es pobre, hay que admitirlo, frente al de otros idiomas: una sola versión en el siglo XVII,[10] ninguna en el XVIII, y una en el XIX;[11] pero una gran cantidad en el XX, en fértil emulación la una con la otra». Sin embargo, otras obras maestras de nuestra literatura gozaron de mayor suerte, ya que, por ejemplo, en los siglos XVI y XVII hubo más traducciones del *Lazarillo de Tormes* hacia el italiano, que hacia el inglés o hacia otras lenguas que se hablaban en

9 A este respecto, Scaramuzza Vidoni (2013, p. 221) sostiene que las numerosas traducciones y adaptaciones del *Quijote*, siempre han tenido en cuenta el ambiente y el contexto cultural de los distintos momentos en los que se han efectuado: «Se ci concentriamo sul caso illustre del capolavoro di Cervantes troviamo un fiorire di traduzioni e adattamenti che non sono semplicemente calchi o riprese, ma rielaborazioni e trasformazioni legate agli ambienti delle varie epoche e ai processi di mediazione del contesto culturale».

10 Cfr. sobre la penetración del alcalaíno en Italia en el siglo XVII Mele (1909, pp. 229-255; 1919, pp. 364-374; 1921, pp. 281-283 y 1927, pp. 183-184).

11 Se trata de la de Bartolomeo Gamba de 1818, «quien se basó en la primera edición de la Real Academia española» (Demattè 2008, p. 245).

Estados pertenecientes a nuestro entorno cultural más cercano. Pero la situación de Italia en lo que respecta a las ediciones (solo hubo tres en el siglo XVII) y a las reediciones fue aún peor. En efecto, como destaca Demattè (s.f.), «Il secolo successivo [se refiere al XVIII] non portò maggior fortuna alla traduzione del Franciosini che venne ristampata solo quattro volte[12] […] quando invece in Francia vi furono 53 ristampe, in Inghilterra 37 ed in Germania nove» (en prensa).

Una de las explicaciones que se han ofrecido al respecto de esa penuria de traducciones, es que allí el texto se concibió simplemente como una parodia de los libros de caballerías, como una herramienta que servía para que el lector se divirtiera y se deleitara. Pero no es la única, ni tampoco la más importante. En efecto, Alvar Ezquerra (2005) compara esta situación con la de otras naciones de nuestro entorno como Inglaterra, Francia o Alemania, en las que la obra del alcalaíno sí suscitó enorme interés, y aumenta los motivos de dicha escasez, añadiendo al que acabamos de alegar la existencia de ingredientes culturales y socioculturales que no debemos pasar por alto:

> la novela de Cervantes no gozó de gran reputación, quizás por culpa de Franciosini, que transmite la obra como una variante cómica de los libros de caballerías, quizás por la existencia en Italia de una riquísima tradición caballeresca de gran implantación (Pulci, Boiardo, Ariosto), o por la presencia de textos heroico-cómicos de carácter popular, sin contar con dos factores socioculturales no menos significativos: la animadversión hacia España, que ocupaba una parte del territorio de la Península Itálica, y la capacidad de los lectores cultos de comprender el español, lo que en gran medida haría innecesarias las traducciones, como ocurrió también en Portugal.

Pero otros críticos van más allá, y mantienen que la calidad insuficiente de la traducción de Lorenzo Franciosini también pudo contribuir al consiguiente fracaso de la expansión de la obra maestra de nuestra literatura por el país de la bota.

12 Estamos aludiendo a las de Antonio Groppo, 1722, Girolamo Savioni, 1738, Guglielmo Zerletti, 1740, y Sebastiano Valle, 1795 (Ruffinatto 2007, p. 238).

4 Cuestiones muy generales acerca de la traducción de Franciosini

A la sociedad italiana de los siglos XVI y XVII le gustaba imitar las costumbres y las ceremonias españolas, y por este motivo, entre otros, nuestras mejores obras literarias se conocieron allí y, en numerosas ocasiones, incluso se tradujeron (tal es el caso de las de escritores como Fernando de Rojas, Pedro Calderón de la Barca o el mismo Cervantes).

César Oudin y Lorenzo Franciosini fueron los primeros traductores del *Quijote* al francés y al italiano respectivamente. En general, la crítica sostiene que la gramática y la traducción del primero se convirtieron, en parte, en modelos del segundo. En lo que se refiere a la gramática, el toscano adaptó al público italiano el texto de Oudin de 1597, titulado *Grammaire et observations de la langve Espagnolle recueillies & mises en François*. Pero no conviene olvidar que Franciosini actuó de igual forma cuando escribió en 1626 sus *Dialogos apazibles, compvestos en Castellano, y traduzìdos en Toscàno*, ya que tuvo muy en cuenta los que compuso Oudin años atrás. En lo que atañe a la traducción, los críticos afirman que la versión de Franciosini no parte del texto francés, sino del de Cervantes, y que presenta importantes diferencias con respecto a la de Oudin. No obstante, no descartan que Franciosini haya utilizado la traducción del francés al menos como texto de consulta, algo que no sería impensable, vista la influencia que Oudin ejerció en la época, en general, y en Franciosini, en particular. Pese a todo, Bernardi aclara que ambas traducciones siguen caminos distintos, y que por este motivo «La imagen de Franciosini se nos vuelve, pues, mucho más positiva y original, porque él se muestra también capaz de actuar dentro del contexto hispano-italiano de una forma directa y personal» (1993, p. 179).

En cuanto a las ediciones en sí, Oudin y Franciosini efectúan traducciones bastante literales de la versión española (sobre todo el segundo,[13] si bien modifica en ocasiones el texto del alcalaíno), respetan la sintaxis de Cervantes, e insertan notas aclaratorias en los márgenes,[14] mucho más

13 De hecho, en la portada (1622) afirma que el texto está «tradotto con fedeltà», y en la advertencia «A' cvriosi lettori» que «mi son' alle volte allontanato dal senso letterale Spagnuolo» (1622, f. a 3*r*), de donde se deduce que en la mayoría de las ocasiones no se ha despegado de la obra original.

14 Demattè las ha analizado con precisión, y las ha clasificado en explicaciones léxicas (50), anotaciones geográficas (7) y reflexiones sobre su propia labor traductora (un total de 109). Según la misma autora (2007, p. 83), «Contamos un total de 43 notas marginales en la primera parte, de las cuales 25 del primer tipo, tres del segundo y quince del último. En la segunda parte aumenta considerablemente el número de comentarios ya que aparecen 94 notas que podemos adscribir principalmente al tercer tipo siendo 25 las de orden léxico y tan solo cuatro las de ámbito geográfico» (2007, pp. 82-83).

abundantes y completas en el caso del francés,[15] para facilitarle al lector la comprensión del texto. Asimismo, Franciosini no traduce los versos en 1622, y se defiende en la advertencia «A' cvriosi lettori» alegando que «I versi non gl'hò tradotti, perche oltre all'esser difficile à chi non è Poeta; non mi son parsi tanto essenziali alla dichiarazion della prosa, che questa non si sia senz'essi, potuta volgarizzare» (1622, f. a 3*r*), lo que implica que ya era muy consciente de las dificultades de la traducción de la poesía.[16] Sin embargo, en la versión completa de 1625 aquellos aparecen traducidos gracias a Alessandro Adimari, un escritor y traductor de Florencia.

En otro orden de cosas, existen diversos pareceres sobre la calidad de la traducción del *Quijote* de Franciosini. Por un lado, según Pini, por ejemplo, su traducción carece de expresividad (2005, p. 48). Como prueba de ello, vamos a comentar con enorme brevedad dos aspectos muy significativos que nos han llamado poderosamente la atención (en los que profundizaremos en sucesivos trabajos), que le crearon no pocos problemas a Franciosini, a saber, la traducción de vocablos procedentes de la germanía, y de términos que Cervantes deformó, o con los que decidió jugar, para conseguir efectos como el humor o la ironía.

En lo que atañe a la germanía, una manera de hablar críptica de los delincuentes y gente del hampa, que surgió para que las demás personas no se enteraran de lo que aquellos decían entre sí, hemos seleccionado dos ejemplos que se hallan en el capítulo 22, el de la liberación de los galeotes. Se trata de los términos **gurapa** (1605,[17] f. 101*v*), que significa 'galera', para Franciosini *al remo* (1622, p. 216), y **quatrero** (1605, f. 102*r*), según Franciosini *ladrone di bestie* (1622, p. 217). Como puede apreciarse, el traductor florentino optó por el italiano estándar, y esto supuso una pérdida de vivacidad, y la desaparición del registro lingüístico jergal presente en el fragmento cervantino, clave en un capítulo en el que la riqueza de niveles de lengua resulta extraordinaria.

Por su parte, algunos personajes incultos que aparecen en el *Quijote* deforman determinados vocablos (sobre todo nombres propios) y los convierten en vulgarismos, o en otras lexías que tienen un sentido muy diferente. Cervantes acude con frecuencia a este recurso de comicidad, que Franciosini no siempre logró transmitir cuando tradujo el texto del alcalaíno. El primer ejemplo que propondremos se inserta en una

15 De este asunto se ha encargado Maux-Piovano (2015) en un artículo que se encuentra en prensa.

16 Y no solo de la traslación de la poesía, ya que como indica Bernardi (1990-1991, p. 251), el gramático florentino también era muy sabedor de que el ejercicio intelectual de la traducción planteaba enormes problemas.

17 Hemos utilizado esta edición. El texto, que en realidad acabó de imprimirse en diciembre de 1604, está dedicado al Duque de Béjar, lo imprimió Juan de la Cuesta, y lo editó Francisco de Robles.

intervención del ama, en la que se juega con el par de palabras **Vrganda** (1605, f. 17*v*), un antropónimo, y **vrgada** (1605, f. 17*v*), que se identifica claramente con el verbo 'hurgar'. Franciosini no supo captar ese juego, quizás porque ni siquiera se dio cuenta de la grafía minúscula del segundo, y por esa razón escogió *Vrganda* y *Vrganda* (1622, p. 40). El segundo que expondremos sale de la boca de Sancho, quien, por ignorancia, convierte **homicidios** (1605, f. 35*r*) en **omecillos** (1605, f. 35*r*), «enemistad, pelea». Aquí el traductor italiano sí se dio cuenta de las diferencias gráficas, pero no de las semánticas, porque eligió *homicidii* (1622, p. 78) para la primera lexía, y *homicilli* (1622, p. 78), que ni siquiera existe en italiano, para la segunda. El resultado de todo ello es una pérdida enorme de energía comunicativa, y una lengua muy literal y poco fresca.

En la misma línea de Pini se sitúa Del Bravo (`http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-franciosini_(Dizionario-Biografico)/`), cuyas palabras vamos a traducir y resumir. Así, para esta la traducción de ese enorme y complicadísimo texto dejó exhausto a Franciosini, lo cual provocó una pérdida de vivacidad, sobre todo en lo que concierne a los últimos capítulos de la segunda parte. Por contra, dicha vivacidad se observa cuando se olvida de realizar una traducción literal y recurre al léxico toscano, sobre todo en lo que atañe a la traslación de los proverbios presentes principalmente en la lengua de Sancho.[18]

Pero nosotros hemos detectado en nuestro análisis que Franciosini suele efectuar traducciones muy literales de las unidades fraseológicas (en especial de los proverbios) que emplea Sancho en no pocos pasajes. El resultado es un texto carente de frescura en numerosas partes, y una enorme ausencia de energía comunicativa en muchas de las intervenciones de Sancho. Como se sabe, este utiliza los proverbios para defender su opinión, pero también para hacer frente a la dialéctica de Don Quijote, una dialéctica caracterizada por un estilo afectado que, por contra, Franciosini sí acostumbra a trasladar bien al italiano. Sirva como ejemplo de lo que acabamos de comentar la traducción de Franciosini de este fragmento perteneciente al capítulo 25 de la primera parte del *Quijote*:

> Ni yo lo digo, ni lo pienso, respondio Sancho, alla se lo ayan, con su pan se lo coman, si fueron amancebados, o no, a Dios auran dado la cuenta; de mis viñas vengo, no se nada, no soy amigo de saber vidas agenas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Quanto mas, que desnudo naci, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano, mas que lo fuessen, que me va a mi? Y muchos piensan que ay tozinos, y no ay estacas. Mas

18 Este hecho no ha de sorprendernos en absoluto, ya que habida cuenta de la fragmentación lingüística siempre presente en Italia, en ocasiones encontramos en los dialectos correspondencias mucho más acertadas que en italiano estándar en lo que se refiere a la traducción de ciertos proverbios españoles.

> quien puede poner puertas al campo? Quanto mas, que de Dios dixeron. (1605, f. 121*v* y f. 122*r*)

> Una simil cosa. Io non la dico, né ho pelo che ci pensi rispose Sancio, pensinci pure, e strighinsela tra loro, e se sono stati concubinati, o nò, n'haueranno reso, conto a Dio, perche io attendo à fare il fatto mio, e non sò niente, nè son uago di sapere i fatti d'altri che chi compra, e mente, la sua borsa lo sente, quanto più che io nacqui ignudo, ignudo mi ritrouo, ne perdo, ne uinco, e caso che fussero stati concubinati, che m'import'egli a me? molti credono vna cosa, e n'è vn'altra, e chi può turar la bocca alla gente? (1622, pp. 259-260)

En fin, Pini también presta atención al enorme problema que supone traducir el plurilingüismo de Cervantes, sobre todo en lo que se refiere a la expresión de lo cotidiano, algo que percibimos cada día quienes nos dedicamos a la práctica de la traducción entre estas dos lenguas:

> En el caso del idioma italiano frente al *Quijote*, el mayor límite experimentado por el traductor exigente procede de la situación peculiar del italiano: la incapacidad o insuficiencia de nuestra lengua unitaria para expresar lo cotidiano. De ahí que las versiones italianas del *Quijote* hayan tenido problemas al afrontar el plurilingüismo cervantino y, de todos modos, menos dificultades con el lenguaje áulico de Don Quijote que con el habla popular de Sancho. (2005, p. 48)

Nosotros hemos constatado que Franciosini tampoco se libró de dicho problema, y que, en concreto, la traducción del habla rústica de Sancho, uno de los elementos más importantes a los que recurre Cervantes para manifestar el humor, le causó no pocas dificultades. En este sentido, el gramático toscano no siempre supo traducir ni los numerosísimos proverbios de Sancho, ni sus asiduas deformaciones lingüísticas (cuestiones, ambas, a las que hemos aludido con mucha brevedad), ni sus continuos vulgarismos y transgresiones a la norma. El resultado de todo ello es un Sancho que en muchas ocasiones utiliza un italiano estándar (nótese que Franciosini recurre a veces al léxico toscano, porque pretende que su traducción no pierda la espontaneidad que posee el texto de Cervantes), y una traducción que, en determinados pasajes, carece de frescura y vivacidad, porque no transmite los efectos presentes en la obra cervantina.

Pero, por otro lado, hay estudiosos (con los que disentimos) que quizás basándose en aspectos lingüísticos como la sintaxis, se muestran muy satisfechos con la traducción de Franciosini, a la que incluso califican de excelente o excepcional. A este grupo pertenecen, por ejemplo, De Riquer y Morera, para quien «Franciosini es un excelente traductor del *Don Quijote*, como escritor ágil en italiano y buen conocedor del español» (1942,

p. 22), o Valencia Mirón y Peña Sánchez, según los cuales «su versión italiana del *Quijote* es excepcional. Su originalidad y su riqueza de matices empieza a hacerse patente desde la traducción del título, en concreto la traducción del vocablo 'hidalgo'» (2003, pp. 158-159), asunto del que nos ocuparemos más tarde.

En nuestra humilde opinión, creemos que al tratarse de la traducción de un texto muy complejo, y al haber querido Franciosini llevar a cabo una traducción muy literal (lo cual le impidió el logro de una mayor naturalidad), cometió errores e incluso en ocasiones omitió ciertas partes del texto, si bien hay que elogiar su enorme trabajo y, lo que no es menos importante, el hecho de que no contó con ningún otro *Quijote* traducido al italiano que le sirviera de modelo.

5 Primer capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: análisis de algunos elementos

Por lo que hemos podido ver, en líneas generales Franciosini sí traduce bien (aunque ahora no vamos a entrar en excesivos detalles) términos relacionados con la armadura[19] y las armas, la indumentaria,[20] la gastronomía,[21] etc., algunos de los cuales incluso han sido examinados en otros trabajos. Acto seguido ofreceremos una breve lista de ejemplos pertenecientes al primer capítulo (capítulo en el que, insistimos, se asienta nuestro trabajo) muy clarificadores de lo que acabamos de afirmar, que hemos organizado normalmente de la siguiente forma: vocablo español, paréntesis en el que se especifica dónde surge en la edición de 1605, y en qué diccionario o diccionarios de los tres que hemos consultado (Covarrubias y Orozco, 1611, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, y Alonso Pedraz, 1958), vocablo italiano, y paréntesis en el que se detalla dónde aparece en la traducción de 1622, y en qué diccionario o diccionarios de los dos a los que hemos acudido (Crusca, 1612, y Battaglia, 1964).

Así, acierta en la traducción de **adarga** (1605, f. 1*r*, presente en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) como *targa* (1622, p. 1, en Crusca y Battaglia), en la de **morrion** (1605, f. 3*r*, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) como *morione* (1622, p. 5, en Crusca y Battaglia), en la de **zelada de encaxe** (1605, f. 3*r*, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) como *celata*

19 Consúltese acerca de la armadura de Don Quijote, De Riquer y Morera (1993b, pp. 71-85).

20 Véase sobre el traje de Don Quijote, Astrana Marín (1944, pp. 109-115).

21 Léanse en relación a la gastronomía en el *Quijote*, Díez de Urdanivia S. (1970, pp. 46-47), Fernández Nieto (1993, pp. 53-89) o Rodríguez Marín (1947b, pp. 421-439).

con buffa (1622, p. 5, en Crusca y Battaglia), y en la de **Cid**, referido a un guerrero muy valiente como, en este caso, Rodrigo Díaz de Vivar (1605, f. 2*v*, en Covarrubias y Alonso), como *Marte* (1622, p. 4, solo en Battaglia, con el significado de «guerriero, soldato, capitano particolarmente valoroso e coraggioso, considerato quasi invincibile in guerra»), un claro ejemplo de adaptación.

Además, atina en la de **velarte** (1605, f. 1*r*, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) como *panno finissimo* (1622, p. 1, en Crusca y Battaglia), en la de **vellori** (1605, f. 1*v*, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) como *panno bigio* (1622, pp. 1 y 2, en Crusca y Battaglia), en la de **duelos y quebrantos**[22] (1605, f. 1*r*, en *Autoridades* y Alonso) como *frittate rognose* (1622, p. 1, en Crusca y Battaglia), en la de **salpicon** (1605, f. 1*r*, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) como *carne battuta* (1622, p. 1, en Crusca y Battaglia), y en la de **vaca** (1605, f. 1*r*, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) como *bue* (1622, p. 1, en Crusca y Battaglia). Esta traducción no ha de extrañarnos, puesto que en la época se entendía por carne de vaca la que procedía de la vaca o del buey. Por este motivo Franciosini optó por *bue*, ya que el contexto en el que se da cita aclara que se trata de un tipo de carne, no de un animal concreto. Por último, también acierta en la de **galgo**[23] (1605, f. 1*r*, en *Autoridades* y Alonso) como *can d'aggiugnere* (1622, p. 1), una estructura que se halla solo en Crusca, y por eso imaginamos que se adscribe al léxico toscano.

Pero, por contra, a veces comete errores, que se atribuyen a simples despistes, o a una mala comprensión del texto de partida. En efecto, hemos observado un lapsus en **otros ocho dias** (1605, f. 3*v*), que traslada como *quattro altri giorni* (1622, p. 6), y una incomprensión del texto original en **de quien el vn tiempo anduuo enamorado** (1605, f. 4*r*), que traduce como *era un gran pezzo, che egli era innamorato* (1622, p. 8).

Asimismo, traduce **robar quantos topaua** (1605, f. 2*v*) como *assassinare quanti trovava* (1622, p. 4), si bien **robar** y *assassinare* aparecen, respectivamente, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso, y en Crusca y Battaglia, con el mismo sentido que poseen en nuestra sincronía. Sin embargo, pensamos que no nos situamos ante un desliz de Franciosini, sino ante una elección bien calibrada, ya que mediante esa hipérbole ha querido retratar la fiereza de Reynaldos de Montaluan, el célebre personaje de la literatura europea.

En fin, hemos notado que Franciosini omite, suponemos que por una distracción, un fragmento de texto, ya que **vna sobrina que no llegaua a**

22 Cfr. respecto a **duelos y quebrantos** Achury Valenzuela (1948, pp. 269-330), Cortejón y Lucas (1907), Goyri y Goyri (1915, pp. 33-40), López Navío (1957, pp. 169-191), Morel-Fatio (1915, pp. 59-61), Rodríguez Marín (1947a, pp. 85-114) o Wardropper (1980, pp. 413-416).

23 Consúltese acerca del galgo de Don Quijote, Garet Mas (1972, pp. 59-71).

los veynte, y un moço de campo y plaça, que assi ensillaua el rozin, como tomaua la podadera. Frisaua la edad de nuestro hidalgo con los cinquenta años (1605, f. 1*v*) lo traduce simplemente como *una nipote, che non aveva ancora finito i venti* (1622, p. 2), y que en otra ocasión realiza una ampliación, al trasladar **de manera, que vino a perder el juyzio** (1605, f. 2*r*) como *che venne a perdere, quasi del tutto, il giudizio* (1622, p. 4).

Nosotros vamos a analizar ahora tres elementos que nos han parecido muy significativos, debido a los problemas de traducción que han originado, a saber, el culturema **hidalgo**[24] (aunque se han escrito ríos de tinta sobre él, hemos creído conveniente volver a explicarlo con mucha brevedad, dada su enorme importancia a lo largo de todo el libro), **carnero**, y la estructura **tenia mas quartos que vn real** (los examinaremos por este orden, porque así se dan cita en el texto que estamos estudiando, e intentaremos explicar los porqués de la elección de Franciosini).

Hidalgo (1605, f. 1*r*). Las complicaciones comienzan en el mismo título, ya que el término **hidalgo** [recuérdese que Franciosini lo titula *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia* (1622, p. 1)] es el primer obstáculo que han de superar los traductores (sobre todo los de aquella época) de esta obra. En efecto, como bien indica Vega Cernuda, «ni *gentleman*, ni *gentilhomme*, ni *nobiluomo* [y nosotros añadiremos *cittadino*] recogen el contenido semántico de ese hijodalgo, típicamente hispano, que supone una autoestima personal más que una condición social» (2005, p. 13). Nos situamos, por tanto, ante un culturema que, como casi todos, presenta grandes dificultades a la hora de su traducción,[25] dificultades que en este caso aumentan, dado que se halla inserto en un título. En efecto, en Covarrubias (que, recordemos, se publicó en 1611, esto es, a caballo entre la primera y la segunda parte del *Quijote*) se lee en la voz **Fidalgo** que «este termino es muy propio de España […] Equiuale a noble, castizo, y de antiguedad de linage: y el ser hijo de algo, significa auer heredado de sus padres y mayores, lo que llama algo, que es la nobleza».[26] Pero se sabe que aunque eran nobles, en aquel tiempo la figura del hidalgo ya estaba en plena decadencia, y que estos hacían todo lo posible para conservar

24 Véanse sobre la figura del hidalgo los trabajos de, entre otros, Casalduero Martí (1949, pp. 49-51), Motta Salas (1950, pp. 9-17) o Salcedo Ruiz (1905, pp. 31-40).

25 En el caso concreto del *Quijote* no solo plantean problemas los culturemas, sino también, como recuerda Ruffinatto (2002, pp. 168-189), los distintos niveles de lengua de los personajes, sus jergas, las diferentes unidades fraseológicas, el idiolecto de Cervantes, las metáforas y demás figuras retóricas, la ironía, etc.

26 *Autoridades* («La persona noble que viene de casa y solar conocido, y como tal está exento de los pechos y derechos que pagan los villanos») y Alonso («Persona que por su sangre es de una clase noble y distinguida») también destacan la clase noble a la que pertenecen los hidalgos.

sus últimos privilegios. Y, como veremos ahora, de privilegios se trata.

La pregunta, pues, que hemos de plantearnos es la siguiente: ¿existe una correspondencia entre el **hidalgo** español y el *cittadino* italiano? Las opiniones son muy contrastantes y, por ejemplo, Martínez Gavilán considera muy acertada la solución del traductor toscano, ya que según ella «Franciosini emplea una voz – cittadino, 'ciudadano' – que, en una de sus acepciones antiguas […] parece muy apropiada para designar esa categoría social intermedia de don Quijote, que ni era noble, ni gentilhombre, pero tampoco un vulgar plebeyo» (1999, p. 311) (recordemos que, en cambio, para Covarrubias, *Autoridades* y Alonso el hidalgo sí era noble). Sin embargo, para Pini esta opción, que se mantiene hasta bien entrado el siglo XIX (en concreto hasta la revisión de Ambrosoli de 1840-1841, en la que se propone el préstamo del español **idalgo**) se convierte en «una traduzione a mio parere infelice» (1997, p. 105).

No vamos a detenernos ahora en estas cuestiones, que aparecen muy bien explicadas en Pini (1997), pero sí creemos necesario resumirlas, y concluir que de nuevo en esta ocasión compartimos su parecer. Así, si Franciosini expuso en su *Vocabolario italiano, e spagnolo* de 1620, y más tarde en su *Gramatica spagnola, e italiana* de 1624, que **hidalgo** «significa propriamente Cittadino» (1624, p. 262),[27] algo coherente con el título que eligió cuando tradujo la obra de Cervantes, fue porque recurrió a la sociedad toscana de la que formaba parte (y, seguro, al *Vocabolario degli Accademici della Crusca* de 1612,[28] donde se lee que se trata de la persona «che è capace degli onori, e de' benefici della Città») para encontrar un término que, según él, era el más apropiado para la traducción de **hidalgo**. Pero al efectuar esta operación olvidó el significado que *cittadino* tenía en el resto de la Península, ya que si se consulta el *Grande Dizionario della Lingua Italiana* de Battaglia, ninguna de las acepciones que presentaba este vocablo en los siglos XVI y XVII se relacionaba con nuestro **hidalgo**. Al final Pini expresa de manera categórica su descontento en lo que atañe a la traducción del *Quijote* por parte de Franciosini:

> Con il suo rispetto per l'autorità della parola scritta e del vocabolario accademico, Franciosini svela una certa vocazione pedantesca e, insieme a una certa insensibilità per l'uso vivo della lingua, una chiara volontà di acclimatare l'eroe cervantino in una realtà toscana: la realtà a lui familiare e a cui appartiene l'idioma da lui adottato nella traduzione.

27 Ibídem comenta que si alguien desea obtener más información acerca de esta lexía, puede consultar su *Vocabolario italiano, e spagnolo*: «Ma chi desidera di sapere in quanti modi si può in Spagnolo chiamare Hidalgo, legga il mio Vocabolario».

28 Decimos seguro, porque la definición de *cittadino* de su *Vocabolario italiano, e spagnolo* de 1620 resulta idéntica a la que se da cita en el *Vocabolario degli Accademici della Crusca* de 1612.

> Conseguenza: una sorta di municipalizzazione in chiave fiorentina della storia dell'*ingenioso hidalgo*. (1997, p. 117)

En efecto, Franciosini recurre con excesiva frecuencia a una lengua demasiado artificial, y al léxico de la zona de la que procede, lo que provoca un empobrecimiento de su traducción.

No queremos terminar sin llevar a cabo una reflexión. Estamos convencidos de que al haber definido Franciosini en su *Vocabolario italiano, e spagnolo* este término dos años antes de haber publicado su traducción, no consideró necesario introducir nota marginal alguna en ella al respecto, como sí hizo, por ejemplo, en el primer capítulo de la primera parte con **Mancha**[29] (1605, f. 1*r*, solo en Covarrubias) [«Per la Mancia s'intende un territorio in Castiglia la nuova» (1622, p. 1, ni en Crusca, ni en Battaglia)], con el juego de palabras **La razon de la sinrazon**[30] (1605, f. 1*v*, ni en Covarrubias, ni en *Autoridades*, ni Alonso) [«Quì non si può giucare col vocabolo Spagn.» (1622, p. 2)], o con los vocablos **hanega**[31] (1605, f. 1*v*) [«Staiuòro di terra è una certa quantità di terreno da seminare» (1622, p. 2, solo en Battaglia)], por cierto, *staiuòro* es otro término toscano, o **Cura** (1605, f. 2*r*, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) [*Pieuàno* (1622, p. 3, solo en Battaglia)].

Carnero (1605, f. 1*r*). En el contexto en el que se da cita, se alude al tipo de carne que produce ese animal. **Carnero** aparece tanto en Covarrubias, como en Alonso con el significado de macho de la oveja.[32] Pero Franciosini no lo traduce simplemente como *montone* (en Crusca y Battaglia), sino como *castrato* (1622, p. 1, en Crusca y Battaglia), si bien en ninguno de los tres diccionarios de español que venimos usando se especifica que, por fuerza, el mencionado mamífero rumiante ovino haya debido sufrir la castración. Por consiguiente, aunque, en honor a la verdad, según Alonso **carnero** también se empleaba en la época para referirse a los moruecos castrados, pero en Navarra, una región que se encuentra muy lejos de la Mancha (por lo que se excluye el contagio lingüístico por contacto geográ-

29 Léanse sobre la expresión **En un lugar de la Mancha** Casalduero Martí (1934, pp. 137-148) o Palacín Iglesias (1966, pp. 135-139).

30 Cfr. en relación a dicho juego de palabras, Albistur (1974, pp. 26-27), García Calvo (1959, pp. 61-73) o Rubia Barcia (1989, pp. 53-55).

31 En opinión de Rico Manrique (1998), la **hanega** o **fanega** (presente en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) «variaba entre media y una hectárea y media, según la calidad de la tierra» (`http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap01/default.htm`).

32 Pero no en *Autoridades*, donde se lee que el **carnero** es un «Animal quadrúpedo de uña hendida y lanúdo. Algunos tienen cuerno retorcido, como son todos los merínos. Divídense en tres espécies, que son merínos, riberiegos y churros o burdos. Díxose assí del nombre Carne, por ser este animal el común alimento de los hombres».

fico), suponemos que nuestro gramático florentino yerra, al atribuirle a la bestia en cuestión algunas características que no le son propias.

Pero vamos a intentar discurrir con sutileza y a lanzar una hipótesis. A nuestro juicio, la traducción de **carnero** como *castrato* responde a la influencia del francés, idioma que Franciosini conocía, y al que con toda probabilidad recurría, al menos para consultar las obras de Oudin. En efecto, en el francés de la época el vocablo *mouton*[33] (la traducción de **carnero**) tenía dos acepciones, a saber, un significado primario, principal (Rey 1993) [«Mouton s'est spécialisé très tôt, d'une part au sens de mâle châtré destiné à la boucherie (1155), valeur qui pourrait être étymologique»], y otro secundario (Rey 1993) [«et de l'autre comme terme générique»]. Parece, pues, que Franciosini escogió el primero, el etimológico, y por esta razón pensó más en *castrato* que en *montone*.

Tenia mas quartos que vn real (1605, f. 3*r*). En esta estructura, utilizada por Cervantes para detallar una característica negativa del caballo de Don Quijote, observamos un juego de palabras que, por desgracia, Franciosini no supo captar. Mediante ella, el alcalaíno quiso subrayar que Rozinante tenía las pezuñas muy agrietadas y resquebrajadas, y para ello usó una comparación hiperbólica fundada en las múltiples partes en que se divide un real, y en la doble acepción del vocablo **quarto**. Pero vamos por partes.

En *Autoridades* y Alonso **quarto** aparece como moneda,[34] pero también como enfermedad que afecta a los cascos de las caballerías [lo mismo que defiende Rico Manrique (1998): `http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap01/cap01_02.htm`], mientras que Covarrubias solo se hace eco de la primera acepción. En lo que se refiere a este último concepto (el monetario), para *Autoridades* y Alonso un **quarto** es una moneda de cobre de la época, y para Covarrubias una «moneda de bellon, que vale quatro maravedis». Por contra, el **real** es de plata (Covarrubias, *Autoridades* y Alonso), un metal más apreciado que el cobre. Sigamos razonando.

Para Hernández (1998) [`http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/hernandez.htm`], «La moneda de cobre de la época de los Reyes Católicos que era la cuarta parte de un real de plata, valía en época de Felipe II solo 32 maravedís y tenía ocho cuartos; su valoración había decaído claramente», lo que significa que si echamos cuentas, un real de plata tenía cuatro cuartos de cobre, y cada cuarto tenía, a su vez, otros ocho cuartos, es decir, un total de 32 partes, una infinidad de cuartos, al igual que las grietas de las pezuñas del pobre Rozinante.

33 Este es el término que propone Oudin en su traducción de 1614.

34 Consúltense sobre las monedas en *Don Quijote* los trabajos de Mateu y Llopis (1949, y 1950, pp. 320-344).

¿Cómo ha traducido Franciosini este juego de palabras? El lexicógrafo toscano ha optado por *haveva ne piedi, più quarti, che non ha crazie, ò baiocchi un giulio* (1622, p. 6), de donde se deduce que aunque ha intuido que Cervantes estaba describiendo algo relativo a las patas del caballo de Don Quijote y que, encima, estaba empleando conceptos numismáticos, por desgracia su obsesión por efectuar traducciones excesivamente literales ha provocado una gran incomprensión en el texto de llegada.

Creemos que Franciosini ha entendido ese *quarto* italiano no como la cuarta parte del valor real de una *crazia*, según veremos a continuación, sino más bien como un cuarto de una moneda en general, «in senso generico», como se lee solo en Battaglia. En efecto, la *crazia* (solo en Battaglia), una moneda toscana (de nuevo otro vocablo de su lugar de origen) compuesta por una «lega di rame e d'argento», tenía «cinque quattrini» (no cuatro), lo que significa que un *quattrino* era la quinta parte, no la cuarta, de una *crazia*. Además, Battaglia se hace eco de que, como máximo, *quarto* también aludía en la época a las «parti laterali dello zoccolo del cavallo […] comprese fra le mammelle e i talloni», de manera que el *quarto* italiano tampoco coincide con el **cuarto** español en el sentido de enfermedad relativa a los cascos de las caballerías.

Pero para que los lectores de fuera de Toscana entendieran que se estaba hablando de monedas, Franciosini realiza una ampliación, y usa otras que en aquella sincronía estaban más extendidas por el país de la bota, a saber, el *baiocco* (solo en Battaglia) y el *giulio* (en Crusca y Battaglia). Según este último, un *giulio* tenía diez *baiocchi*, de donde se desprende que a través de esta opción traductora (y también por medio de la anterior), Franciosini ha querido subrayar la numerosidad de algo que Rozinante tenía en sus patas que, insistimos, no ha conseguido captar.

6 Conclusiones

Para finalizar, creemos oportuno recordar que nos situamos ante un campo de investigación que casi no se ha explorado, y que justo por esta razón brinda enormes posibilidades de desarrollo. Así, en futuros trabajos podríamos centrarnos, por ejemplo, en la traducción de las medidas de superficie, un asunto complejísimo, dada la mayor uniformidad de nuestra lengua en este campo con respecto al italiano, o incluso en la de los nombres propios. En este sentido, baste pensar en las complicaciones a las que, sin duda, Franciosini tuvo que hacer frente cuando hubo de trasladar, entre otros, los vocablos **Quixote**[35] (1605, f. 1*r*, en Covarrubias,

35 Véanse acerca del nombre **Quijote**, Brioso Santos (2013), De Riquer y Morera (1993a, pp. 71-85), Groult (1969, pp. 172-174) o Láscaris Comneno (1952, pp. 361-364).

Autoridades y Alonso) o **Quesada**[36] (1605, f. 1*v*, solo en Alonso), para los que elige, respectivamente, *Chisciotte* (1622, p. 1, ni en Crusca, ni en Battaglia) y *Chesàda* (1622, p. 2, ni en Crusca, ni en Battaglia), que en italiano pierden completamente el doble sentido que poseen en nuestro idioma, si bien hemos de reconocer que el gramático florentino lo mantuvo (aunque no fue el mismo del español) cuando se ocupó de **Quixada**[37] (1605, f. 1*v*, en Covarrubias, *Autoridades* y Alonso) al escoger *Chisciàda* (1622, p. 2, no presente en Crusca), que en opinión de Battaglia quizás procede de *chisciare*, un término agrícola toscano de la época.

Bibliografía

Achury Valenzuela, Darío (1948). «Duelos y quebrantos». En: Caballero Calderón, Eduardo (ed.), *Cervantes en Colombia.* Madrid: Imprenta de A. Aguado, pp. 269-330.

Albistur, Jorge (1974). «*Don Quijote de la Mancha* ('Razón de la sinrazón')». En: *Leyendo el* «*Quijote*». Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 26-27.

Alonso Pedraz, Martín (1958). *Enciclopedia del idioma-Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*. Madrid: Aguilar.

Alvar Ezquerra, Carlos (2005). «El *Quijote* en el mundo: Traducciones de los siglos XVII y XVIII» [en red]. En: Torres Santo Domingo, Marta (ed.), *Don Quijote en el Campus: Tesoros Complutenses*. Madrid: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla y Universidad Complutense, pp. 155-157. Disponible en `http://www.ucm.es/BUCM/foa/exposiciones/15Quijote/estudio06.htm` (2015-11-24).

Astrana Marín, Luis (1944). «El traje de Don Quijote». En: *Cervantinas y otros ensayos*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A., pp. 109-115.

Battaglia, Salvatore (a cura di) (1964). *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino: UTET.

Bernardi, Dante (1990-1991). *La obra de Lorenzo Franciosini: aproximación a la primera traducción italiana del* «*Quijote*» *1622-25: Estudio de la primera parte*. Trabajo de fin de grado inédito. Venezia: Università Ca' Foscari di Venezia.

Bernardi, Dante (1993). «Lorenzo Franciosini, primer traductor del *Quijote* al italiano: los problemas filológicos de la primera parte y el caso Oudin». *Anales Cervantinos*, XXXI, pp. 151-181.

36 Léase sobre **Quesada**, Reyre (1980, p. 121).

37 Cfr. a este respecto Reyre (1980, p. 122).

Brioso Santos, Héctor (2013). *El nombre de don Quijote*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Casalduero Martí, Joaquín (1934). «Explicando la primera frase del *Quijote* (tres notas sobre Cervantes)». *Bulletin Hispanique*, 36, pp. 137-148.

Casalduero Martí, Joaquín (1949). «La condición y ejercicio del hidalgo Don Quijote de la Mancha». En: *Sentido y forma del* «*Quijote*». Madrid: Ínsula, pp. 49-51.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* [en red]. Madrid. Disponible en `http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1804836` (2015-11-24). También hemos recurrido con frecuencia a la edición del Instituto Cervantes dirigida por Rico Manrique, Francisco (1998). Madrid: Instituto Cervantes. Disponible en `http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/` (2015-11-24).

Cervantes Saavedra, Miguel de (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Madrid. Trad. it. de Lorenzo Franciosini: *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia* [en red]. Venetia, 1622. Disponible en `http://books.google.es/books?id=9wpEAAAAcAAJ&hl=ca&pg=PA1#v=onepage&q&f=fals` (2015-11-24).

Colón i Domènech, Germà (1974). *Die ersten romanischen und germanischen Ueberstzungen des* «*Don Quijote*». Bern: Francke.

Cortejón y Lucas, Clemente (1907). *Duelos y quebrantos (I, Cap. I). Comentario a una nota de la primera edición crítica del* «*Don Quijote*». Barcelona: Tipografía La Académica.

Covarrubias y Orozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española* [en red]. Madrid. Disponible en `http://books.google.es/books?id=K10MJdL7pGIC&printsec=frontcover&dq=covarrubias+1611&hl=es&sa=X&ei=M8dxVNDaCYP8ygPdqoKwBQ&ved=0CCIQ6AEwAA#v=onepage&q=covarrubias%201611&f=false` (2015-11-24).

Del Bravo, Stefania (2015). «Lorenzo Franciosini» [en red]. *Enciclopedia Italiana G. Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible en `http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-franciosini_(Dizionario-Biografico)/` (2015-11-24).

Demattè, Claudia (2007). «Un desafío de traductología contra los molinos de viento: el *Chisciotte* de Lorenzo Franciosini». En: Ruta, Maria Caterina; Silvestri, Laura (eds.), *L'Insula de* «*Don Chisciotte*» *= Atti del XXIII Convegno dell'AISPI* (Palermo, 6-8 ottobre 2015). Palermo: Flaccovio editore, pp. 81-91.

Demattè, Claudia (2008). «La recepción del *Quijote* en la Italia del siglo XVII: el caso de Lorenzo Franciosini y Alessandro Adimari como ejemplo de colaboración entre traductores». En: Ascunce Arrieta, José Ángel; Rodríguez Rípodas, Alberto (eds.), *Cervantes en la modernidad*. Kassel: Reichenberger, pp. 243-275.

Demattè, Claudia (s.f.). «La fortuna de la primera traducción al italiano del *Quijote* por Lorenzo Franciosini a través de las sucesivas correcciones». En: *Atti del XXIV Convegno dell'AISPI*, (Padova, 23-26 maggio 2007). En prensa.

De Riquer y Morera, Martín (1942). «La obra del hispanista Lorenzo Franciosini, primer traductor del *Don Quijote* al italiano». *Revista Nacional de Educación*, 21, pp. 21-28.

De Riquer y Morera, Martín (1993a). «El nombre Quijote». En: *Nueva aproximación al «Quijote»*. Barcelona: Teide, pp. 71-85.

De Riquer y Morera, Martín (1993b). «La armadura de Don Quijote». En: *Nueva aproximación al «Quijote».* Barcelona: Teide, pp. 71-85.

Díez de Urdanivia S., Fernando (1970). «Sobre lo que comían y bebían Don Quijote y Sancho». *Ábside*, 34, pp. 46-47.

Fernández S.J., Jaime (2008). *Bibliografía del «Quijote» por unidades narrativas y materiales de la novela*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

Fernández Nieto, Manuel (1993). «La gastronomía en el *Quijote*». En: *Cervantistas en La Mancha.* Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 53-89.

Franciosini, Lorenzo (1624). *Gramatica spagnola, e italiana* [en red]. Venetia. Disponible en `https://books.google.it/books?id=fQnbR6xtJG4C&printsec=frontcover&dq=%22lorenzo+franciosini%22+-%09Gramatica+spagnola,+e+italiana&hl=it&sa=X&ei=VYMrVfCVO8m5sQH834HIBw&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q=%22lorenzo%20franciosini%22%20-%09Gramatica%20spagnola%2C%20e%20italiana&f=false` (2015-11-24).

García Calvo, Agustín (1959). «La razón de la sinrazón de Don Quijote». *Anales de la Universidad Hispalense*, 20 (1), pp. 61-73.

García Yebra, Valentín (2005). «El *Quijote* y la traducción». *Panace@*, VI (21-22), pp. 277-283.

Garet Mas, Julio (1972). «El galgo corredor de Don Quijote». En: *Poesías y notas quijotescas*. Montevideo: Editorial Florensa y Lafón, pp. 59-71.

González, José Emilio (1993). «El primer capítulo de *Don Quijote*». En: *De aventura con Don Quijote (Ensayos y Exploraciones)*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 3-52.

Goyri y Goyri, María Amalia (1915). «Dos notas para el *Quijote*: I: Jaboneros. II: Duelos y quebrantos». *Revista de Filología Española*, 2, pp. 33-40.

Groult, Pierre (1969). «Quijote, ¿nombre significativo?». *Les lettres romanes*, 23, pp. 172-174.

Hernández, Bernardo (1998). «Monedas y medidas» [en red]. En: Rico Manrique, Francisco (dir.), *Don Quijote de la Mancha.* Barcelona: Edición del Instituto Cervantes. Disponible en `http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/hernandez.htm` (2015-11-24).

Láscaris Comneno, Constantino (1952). «El nombre de Don Quijote». *Anales cervantinos*, 2, pp. 361-364.

López Navío, José (1957). «Duelos y quebrantos los sábados». *Anales cervantinos*, 6, pp. 169-191.

Martínez Egido, José Joaquín (2002). *La obra lexicográfica de Lorenzo Franciosini: vocabulario italiano-español, español-italiano (1620)*. Alicante: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Universidad de Alicante.

Martínez Egido, José Joaquín (2010). *La obra pedagógica del hispanista Lorenzo Franciosini (un maestro de español en el siglo XVII)*. Monza-Milano: Polimetrica.

Martínez Gavilán, María Dolores (1999). «César Oudin y Lorenzo Franciosini, traductores del *Quijote* y difusores del español en Francia e Italia en el Siglo de Oro». En: Martínez Fernández, José Enrique (coord.), *Trilcedumbre*. *Homenaje al profesor Francisco Martínez García*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, pp. 305-314.

Mateu y Llopis, Felipe (1949). *Un comentario numismático sobre el* «*Don Quijote de la Mancha*». Barcelona: Diputación Provincial (Biblioteca Central).

Mateu y Llopis, Felipe (1950). «Las monedas de Don Quijote y Sancho». En: Sánchez-Castañer, Francisco (ed.), *Homenaje a Cervantes*. Valencia: Mediterráneo, pp. 320-344.

Maux-Piovano, Marie-Hélène (2015). «Las notas marginales en la traducción francesa del *Quijote* por César Oudin». *RITT* (*Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*), 17, en prensa.

Mele, Eugenio (1909). «Per la fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento». *Studi di filologia moderna*, II, pp. 229-255.

Mele, Eugenio (1919). «Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el Siglo XVII». *Revista de Filología Española*, 6, pp. 364-374.

Mele, Eugenio (1921). «Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII». *Revista de Filología Española*, 8, pp. 281-283.

Mele, Eugenio (1927). «Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII». *Revista de Filología Española*, 14, pp. 183-184.

Morel-Fatio, Alfred (1915). «Duelos y quebrantos». *Bulletin hispanique*, 17, pp. 59-61.

Motta Salas, Julián (1950). «Condición y ejercicio del Hidalgo Manchego». *Recuerdos del* «*Ingenioso Hidalgo*». Neiva: Imprenta Departamental, «Biblioteca de Autores Huilenses», pp. 9-17.

Palacín Iglesias, Gregorio B. (1966). «Sobre la expresión ‘En un lugar de la Mancha’». *Cultura*, 42, pp. 135-139.

Pini, Donatella (1997). «Don Chisciotte in Italia: da hidalgo a cittadino». *Quaderni di lingue e letterature,* 22, pp. 101-119.

Pini, Donatella (2005). «La traducción del *Quijote* al italiano». En: Vega Cernuda, Miguel Ángel (ed.), *¿Qué «Quijote» leen los europeos?* Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción, pp. 45-50.

Pini, Donatella; Moro, Giacomo (1992). «Cervantes in Italia: contributo a un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)». En: Pini, Donatella (ed.), *Don Chisciotte a Padova = Atti della I Giornata Cervantina* (Padova, 2 Maggio 1990). Padova: Editoriale Programma, pp. 149-268.

Real Academia Española (1726-1739). *Diccionario de Autoridades* [en red]. Madrid: Real Academia Española. Disponible en `http://web.frl.es/DA.html` (2015-11-25).

Rey, Alain (1993). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

Reyre, Dominique (1980). *Dictionnaire des noms des personnages du* Don Quichotte *de Cervantès. Suivi d'une analyse structurale et linguistique*. Paris: Éditions Hispaniques. «Quesada» aparece en la página 121 y «Quijada» en la 122.

Rodríguez Marín, Francisco (1947a). «Duelos y quebrantos». En: *Estudios cervantinos.* Madrid: Atlas, pp. 85-114.

Rodríguez Marín, Francisco (1947b). «El yantar de Alonso Quijano el Bueno». En: *Estudios cervantinos*. Madrid: Atlas, pp. 421-439.

Rubia Barcia, J. (1989). «La razón de la sinrazón de Don Quijote». *Anthropos*, 100, pp. 53-55.

Ruffinatto, Aldo (2002). «Tradurre Cervantes». En: Ruffinatto, Aldo (ed.), *Cervantes.* Roma: Carocci, pp. 168-189.

Ruffinatto, Aldo (2007). «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia». En: Ruta, Maria Cristina; Silvestri, Laura (eds.), *L'Insula de «Don Chisciotte»= Atti del XXIII Convegno dell'AISPI.* Palermo: Flaccovio editore, pp. 237-251.

Salcedo Ruiz, Ángel (1905). «Los hidalgos». En: *Estado social que refleja el «Quijote»*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, pp. 31-40.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa (2013). «Il primo *Don Chisciotte* bilingue in Italia». *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3, pp. 221-227.

Valencia Mirón, María Dolores; Peña Sánchez, Victoriano (2003). «Teoría y práctica de la traducción hispano-italiana en el siglo XVII: reflexión gramatical y labor traductora de Lorenzo Franciosini». En: Sabio Pinilla, José Antonio; Valencia Mirón, María Dolores (eds.), *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII (España, Francia, Italia y Portugal)*. Granada: Comares, pp. 119-167.

Vega Cernuda, Miguel Ángel (2005). «La traducción del *Quijote* o ¿qué *Quijote* leen los europeos?». En: *¿Qué «Quijote» leen los europeos?* Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción, pp. 1-35.

Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) [en red]. Venezia. Disponible en `http://vocabolario.sns.it/html/index.html` (2015-11-25).

Wardropper, Bruce Wear (1980). «'Duelos y quebrantos', Once Again». *Romance Notes*, XX, pp. 413-416.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

«Un artífice español que debe su ser a las riberas del río Segura»
Mayans y un pasaje incomprendido de *República literaria*[1]

Sònia Boadas
(Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Abstract At the beginning of *República literaria*, Diego de Saavedra Fajardo refers to a «artífice español» that «gravó la invención de la imprenta». As can be seen in his correspondence, the identification of this artist disturbed for many years the valencian scholar Gregorio Mayans, who apparently failed to clarify the meaning of this passage. However, the question of the two redactions of *República literaria* and the controversy over its authorship provides the necessary information for the proper comprehension of the fragment.

Keywords Gregorio Mayans. *República literaria*. Diego de Saavedra. Correspondence.

La segunda redacción de *República literaria* de Diego de Saavedra, escrita entre 1640, fecha de publicación de *Empresas políticas*, que aparecen citadas explícitamente en los preliminares e implícitamente a lo largo de la obra, y 1643, año de la caída en desgracia del conde-duque de Olivares, a quien está dedicada la obra, es un *somnium* que condensa el ideal de la cultura humanística europea a principios del siglo XVII. En sus páginas, el narrador, vencido por el sueño, se encuentra delante de una imponente ciudad, la república de las letras, y siente un enorme deseo de contemplarla y conocerla. Para ello, pide a un anciano llamado Marco Varrón que le guíe en su visita. Ambos personajes, habiendo contemplado los fosos y las murallas, y recorrido una calle espaciosa donde habitaban los 'artífices del dibujo', entran en la ciudad atravesando unas puertas de bronce grabadas con hermosos relieves. Perplejo ante tal hermosura, el narrador se ve obligado a preguntar a su *cicerone* por el autor y el significado de aquellos diseños, a lo que Varrón le instruye con el siguiente fragmento:

> En la otra puerta, un artífice español, que a las riberas del río Segu-

1 El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación FFI2011-22929 («Diego de Saavedra Fajardo y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo») financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

> ra debe su ser y a la invidia y emulación más que a la Fortuna, gravó la invención de la emprenta. En ella verás cómo la religión, habiendo peregrinado por varias regiones del mundo mal conocida y profanada dellas, llega a España. (Saavedra Fajardo 2006, p. 209)

Lo que podría parecer un pasaje sin especial relevancia despertó la curiosidad de varios lectores y estudiosos de la obra a lo largo de los siglos, pero muy especialmente durante el siglo XVIII, cuando resurgió el interés por la obra de Saavedra gracias a la figura de don Gregorio Mayans. Fue este erudito valenciano quien elogió el estilo del diplomático y escritor español en su *Oración en alabanza a las obras de don Diego de Saavedra* (Valencia, Antonio Bordazar, 1725), y quien pocos años después publicó una edición de *República literaria* (Valencia, Antonio Balle, 1730; reeditada en Madrid, Juan de Zúñiga, 1735), convirtiéndose en uno de los grandes conocedores de la obra de Saavedra y en uno de sus principales defensores. Gracias a la correspondencia de Mayans, sabemos que este fragmento despertó la curiosidad de algunos de sus contemporáneos, que decidieron ponerse en contacto con el editor de la obra para intentar resolver sus dudas. Así sucedió con el epigrafista e historiador Andrés Marcos Burriel, que en el marco de las habituales reflexiones literarias que mantenía con don Gregorio, le manifestó la confusión que le provocaba un pasaje de *República literaria* a propósito del origen de la imprenta:

> Últimamente, porque es lo que ahora más me incita la curiosidad, suplico a Vmd. tome el trabajo de explicarme un lugar de la *República literaria* que con pluma de oro escribió Saavedra, la que ya hacía años manejaba yo con sumo deleite y provecho, cuando tropecé en la edición moderna que Vmd. emendó y a la que Vmd. puso aquella preciosa oración sobre la elocuencia española por prefacio […].[2] Este lugar es a la página 18 que dice: En la otra puerta un artífice español que debe su ser a las riberas de el río Segura y a la envidia y emulación más que a la fortuna, gravó la invención de la imprenta. No sé quién sea este español murciano que pueda quitar la gloria de esta invención a los flamencos y alemanes, que sobre ella contienden, y deseo saber qué fundamento tendría don Diego para atribuir a su patria este blasón, que yo quería ser apoyado siquiera porque en ella estudié teología. Yo, aunque años pasados leí la historia de Murcia de Cascales, y también sus *Tablas Poéticas* y las *Philológicas* […] no me acuerdo haber leído en ninguno de

2 Andrés Marcos Burriel manejaba la edición de *República literaria* publicada en Madrid por Juan de Zúñiga (1735), que iba precedida de una segunda edición de la *Oración en alabanza a las obras de Saavedra*, y en la cual el fragmento citado aparece, efectivamente, en la página 18. La primera edición de *República literaria*, que se publicó en Valencia en 1730, no contenía el texto de la *Oración*.

> estos libros esta especie, como ni tampoco en Jacinto Polo, que en sus Academias tiene varios elogios de Murcia y venía allí bien esta noticia. Vmd. perdone por todo y mándeme con toda la seguridad que le puede dar lo antecedentemente expuesto por mí, entre tanto que yo ruego a Dios guarde su preciosa vida dilatados años.[3] (Mayans 1972, pp. 11-12)

Después de la alabanza a las obras del valenciano, Burriel le preguntaba a Mayans por la identidad de ese 'artífice' murciano a quien Saavedra había atribuido el origen de la imprenta, un personaje que había intentado identificar sin éxito en varios documentos. No tardó mucho don Gregorio en tomar la pluma para dar respuesta a su corresponsal: el 12 de diciembre le escribía una misiva donde reflejaba las dudas que ese mismo pasaje le había suscitado, y además de incitar a su colaboración para esclarecer el pasaje, aprovechaba para corregir la imprecisión en la que había incurrido Burriel:

> Celebro que la *República literaria* de D. Diego Saavedra haya merecido la aprobación de V.Rma. Yo estimo mucho este librito por haber sido mi primer instructor en la elección de los buenos libros, de cuyo conocimiento hay en España tanta falta y por ello tanta ignorancia. Querrá Dios que con la enseñanza de V.Rma. y otros pocos se vaya disipando como niebla de la mañana. La misma pregunta que V.Rma. me hace sobre *República literaria* hice yo con otras 3 ó 4 al P. maestro Fr. Juan Interián de Ayala, y no pudo satisfacerme. Como es cosa de hecho no vale el ingenio, pero me parece que puede averiguarse preguntándolo a algún murciano curioso. D. Diego dice que las puertas de la *República literaria* estaban gravadas, la una por un artífice florentín y la otra por otro español que debe su ser a la ribera del río Segura, y a la envidia y emulación más que a la fortuna. Este artífice, pues, de quien dice que fue el que gravó la invención de la imprenta (no el que la inventó, como parece que V.Rma. supone contradiciéndole con razón) debemos averiguar quien fue preguntando qué burilista célebre ha habido nacido en la ribera del río Segura. Yo confío que V.Rma. mismo me sacará de la misma duda que me propone.[4] (Mayans 1972, p. 13)

La epístola nos indica que este párrafo de *República literaria* ya había llamado la atención de don Gregorio algunos años atrás, probablemente a finales de la década de los veinte, cuando debía estar elaborando su edi-

3 Carta de Burriel a Mayans. Buenache de Alarcón, 8 de noviembre de 1744. Burriel se refiere a los *Discursos históricos* (1621), a las *Cartas Filológicas* (1634) y a las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales, y posiblemente a *Las Academias del Jardín* de Salvador Jacinto Polo de Medina.

4 Carta de Gregorio a Burriel. Oliva, 12 de diciembre de 1744.

ción de la obra. Así lo indica la mención al padre Juan Interián de Ayala, catedrático de Salamanca y académico de la lengua, que falleció en 1730 y con quien Mayans afirma haber consultado este y otros pasajes de la obra saavedriana, sin llegar tampoco a la correcta identificación del artista.[5] La respuesta que ofrece el valenciano a su destinatario pasa por una interpretación literal del fragmento, inclinándose a pensar que Saavedra se estaba refiriendo a un burilista nacido en aquella región. Burriel, interesado en descubrir la identidad de este misterioso artista, afirmaba en la siguiente misiva haber hecho algunas pesquisas en Murcia, preguntando por el 'artífice' a 'algunos curiosos' de esa ciudad. Así daba cuenta de sus gestiones a Mayans:

> La pregunta del lugar de la *República literaria* la hice en Murcia a algunos curiosos y no me dieron razón, ni de allí la espero, porque hay muy pocos aficionados en aquel país al estudio de la antigüedad. No obstante volveré a preguntar a algunos otros para ver si descubrimos lo que quiso decir D. Diego, que sin duda no hablaría sin algún fundamento, bien hablase por inventor o mejorador de la imprenta, bien por grabador o burilador insigne. Dice Vmd. bien que soy aficionadísimo de la *República literaria* (como a las demás obras de Dn. Diego) porque este librito está tan lleno de exquisita erudición, juicio, gracia, invención, delicadeza y cultura que asombra. Es verdad que para tomarle todo el gusto necesita en el lector de muchas noticias previas o de quien vaya explicando la infinidad de alusiones que, como dice de otro nuestro discreto P. Calleja en el prólogo de sus *Talentos logrados*, hablan sólo de secreto con los eruditos.[6] (Mayans 1972, p. 13)

Al elogio de las virtudes de la obra saavedriana, le seguía un comentario sobre la gran erudición y sabiduría que encerraba el texto, hecho que presuponía un elevado conocimiento por parte del lector o que precisaba de alguna ayuda externa, ya fueran notas o comentarios adicionales, para su correcta intelección. En esta afirmación se percibe una crítica a la edición que había publicado Mayans hacía ya algunos años, una impresión que a pesar de haberse ampliado con un índice alfabético de conceptos en su segunda edición (Madrid, 1735), no contenía notas complementarias. El valenciano, seguramente consciente también de la carencias de sus ediciones, mencionaba en la respuesta a Burriel la existencia de un

5 Seguramente Interián de Ayala no llegó a ver la edición mayansiana de *República literaria*, pero sí intercambió con el erudito valenciano sus impresiones sobre la *Oración en alabanza a las obras de Saavedra*. Las epístolas sobre este asunto, que se conservan en la Biblioteca Archivo Hispano Mayansiano (BAHM) n. 128, no tienen fecha, aunque parece que serían de 1725. Véase Mestre Sanchis 2002.

6 Carta de Burriel a Mayans. Buenache de Alarcón, 20 de diciembre de 1744.

volumen de anotaciones manuscritas a la obra de Saavedra que servirían para completar una futura edición:

> Sobre la *República literaria* de Saavedra tengo un tomo en cuarto de más de 400 hojas donde además de lo que tengo recogido en mis índices alfabéticos, he apuntado las fuentes originales de las noticias que en ella se contienen. Yo bien sé que D. Diego no ahondó tanto en los estudios pero he tirado a enseñar el origen y proceso de cada cosa y a hacer conocer los autores trasladando a nuestra lengua todas las noticias útiles que se puedan decir y yo pueda dar.[7] (Mayans 1972, p. 65)

No fingía el erudito valenciano al afirmar que había trabajado en un volumen de anotaciones sobre el texto saavedriano. Prueba de ello es el códice que recientemente ha sido descubierto en los fondos documentales de la Biblioteca del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia. El manuscrito con signatura 'ms 229' es un tomo en cuarto de 535 folios en el cual Mayans anotó comentarios de carácter crítico sobre varios aspectos de *República literaria*. Estas anotaciones, que suelen ir acompañadas de las fuentes originales de consulta y complementadas con una larga lista de referencias bibliográficas, muy probablemente fueron escritas y revisadas en diferentes momentos a lo largo de su vida.[8]

A mediados de 1745, Burriel escribió de nuevo a Mayans en relación, esta vez, con los comentarios al texto saavedriano, para ofrecerle la posibilidad de publicar una nueva edición crítica de la obra acompañada de sus anotaciones: «Quizá se hallaría medio de interesarle en que imprimiese la *República literaria* con los comentarios de Vmd. Diga qué le parece esta especie»[9] (Mayans 1972, p. 143). Por la correspondencia que conservamos, Mayans nunca brindó respuesta a este ofrecimiento de Burriel, e incluso parece que durante algún tiempo y por causas que todavía desconocemos, desistió de este proyecto. Sin embargo, esta renuncia debió de ser provisional, ya que años después mostró de nuevo una clara intención de publicar su edición comentada de la obra. Así se deduce de la *Mayansii Vita* (Wolfenbütel, 1756), que publicó el rector del Gimnasio de Osnabrück, Juan Cristóbal Strodtmann, pero que en realidad escribió el mismo Gregorio Mayans entre finales de 1754 y principios de 1755 (Strodtmann 1974, pp. XXVII-XXIX), donde encontramos la siguiente afirmación: «In animo habet Gregorius Maiansius Commentariis bene longis illustrare hanc Rempublicam Literariam, et in eam rem habet congestum magnum

7 Carta de Mayans a Burriel. Oliva, 9 de enero de 1745.

8 El manuscrito forma parte de los fondos de la BAHM. Próximamente aparecerá un estudio preliminar del mismo. Véase Boadas (s.f.).

9 Carta de Burriel a Mayans. Buenache de Alarcón, 6 de junio de 1745.

notitiarum apparatum»[10] (Strodtmann 1974, p. 6). Por los datos que tenemos es evidente que la anotación de *República literaria* fue, para Mayans, un proyecto ambicioso y de gran envergadura, que pasó por varias etapas y al que dedicó gran parte de su vida.

Tres años después del intercambio epistolar con Burriel y en circunstancias harto diferentes, el valenciano recibió nuevamente noticias sobre el misterioso pasaje de la obra saavedriana. En este caso provenían de José Borrull, fiscal del Consejo de Indias y catedrático de la facultad de leyes de Salamanca, con quien don Gregorio trabó amistad durante su estancia en la ciudad del Tormes. A principios de junio de 1748, Borrull le escribió:

> Leyendo la otra noche en la *República literaria* de Saavedra, encontré en el fol. 17, que decía de un artífice español que debía su ser a la ribera del Segura, gravó la invención de la imprenta en una puerta y en ella se ve la religión, etc. Parece que este artífice es Saavedra, que nació en Murcia, pero no entiendo cómo gravase el progreso de la religión en España, que en recompensa de su aceptación concedió Dios las conquistas de Indias a los reyes de España, pues sus obras no hablan de esto, lo que se reducen a la *Política*, a la *Corona gótica* y *República literaria*. Confieso no entenderlo y espero de Vm. la inteligencia.[11] (Mayans 1996, p. 550)

A pesar de lo interesante del comentario y de las reflexiones que proponía Borrull, no tenemos constancia de que Mayans respondiera al requerimiento del catedrático. Así pues, de nuevo parece que quedó sin aclarar el pasaje, aunque persistió la duda y la curiosidad en la mente de don Gregorio. Casi diez años después, mientras escribía una carta sobre las ventajas del riego de las aguas del río Segura en la huerta de Orihuela a Casimiro Medina, agrimensor por el Consejo de Castilla, le vino a la memoria el inconcluso párrafo de *República literaria* y anotó en la misiva:

> La mención deste río me refresca la memoria de una duda que años ha tengo, y es quién fue aquel burilista de quien habla D. Diego Saavedra en su *República literaria* cuando dice: «un artífice español que debe su ser a las riberas del río segura y a la envidia y a la emulación más que a la fortuna, gravó la invención de la imprenta». Me importa saberlo porque esta es la única cosa que no entiendo en dicha *República*.[12] (Mayans 1773, p. 153)

10 «Gregorio Mayans tiene intención de ilustrar esta *República literaria* con largos comentarios y para ese fin ha reunido un gran aparato de noticias».

11 Carta de Borrull a Mayans. Madrid, 1 de junio de 1748. El folio al que remite Borrull no concuerda con el que había mencionado Burriel, por lo que seguramente consultaban ediciones diferentes.

12 Carta de Mayans a don Casimiro Medina. Oliva, 6 de agosto de 1757.

En 1757, más de treinta y cinco años después de su edición del texto de Saavedra, don Gregorio volvía de nuevo sobre el mismo pasaje y afirmaba continuar desconociendo la identidad del artista nacido en las riberas del Segura. Tenemos constancia de que su trabajo de anotación a la obra saavedriana se había dilatado – y todavía se dilataría – durante varios años, como demuestra, por ejemplo, que en su correspondencia de principios de los años sesenta mencionaba de nuevo su tomo inédito de anotaciones a *República literaria*, un volumen que en relación con la descripción que había hecho del mismo en la carta a Burriel de mediados de la década de los cuarenta, parece sustancialmente más amplio:

> En cuanto a mis manuscritos, a nadie he querido dar puntual noticia de ellos porque no parezca increíble. A V.S. diré generalmente que la mayor parte de ellos son apuntamientos, unos sueltos por orden del abecé o cronológicamente, variamente amontonados, ya en libros misceláneos y reducidos a artes y ciencias: […] Un tomo de apuntamientos de más de quinientas hojas en cuarto sobre la *República literaria* de Saavedra.[13] (Mayans 1998, p. 234)

No obstante, parece que a lo largo de su vida Gregorio Mayans no consiguió aclarar el fragmento. Así se deduce del volumen de comentarios inéditos conservado en la Biblioteca Archivo Hispano Mayansiano, ya que en sus más de quinientas páginas no aparece ningún comentario a propósito del artista murciano citado en *República literaria*.[14]

También es curioso el hecho de que en pleno siglo XX, este mismo fragmento llamó la atención de otro de los grandes literatos españoles, Azorín, que en varias ocasiones se había interesado por la obra del diplomático murciano.[15] En uno de los artículos que publicó en el periódico *ABC*, el del 15 de diciembre de 1949, se centró en las circunstancias en las que se había publicado *República literaria* y planteó sucintamente la cuestión de las dos redacciones del texto, para continuar con un análisis crítico de la obra. Echaba en falta, por ejemplo, la mención a los autores cristianos en la 'república de las letras' que describió Saavedra, así como algunos de los grandes autores de la literatura española, como Fray Luis de León, que no aparecían citados en ella. Su reflexión continuaba con la referencia

13 Carta de Mayans a Fernando Velasco. Oliva, 3 de enero de 1763. Véase Boadas (s.f.).

14 A propósito de este fragmento, don Gregorio escribió un pequeño comentario sobre el origen de la imprenta, que acompañó con las referencias a las fuentes consultadas. Anotó: «La inventó en Maguncia un caballero alemán llamado Juan Gutemberg, año 1442». (ms 229, BAHM, f. 18).

15 Azorín publicó veinticuatro artículos sobre Saavedra entre 1912 y 1961, además de mencionar a Saavedra en algunos de sus libros. Para un análisis detallado del interés que suscitó Saavedra en Azorín véase Díez de Revenga 1993, y Molina Sánchez 2014.

al fragmento que ya habían comentado Mayans, Burriel y Borrull, del que destacaba su oscuridad y su excesiva erudición:

> Encuentro, en cambio, otras reminiscencias inexplicables. En una de las puertas de la ciudad – nos dice Saavedra – «un artífice español, que debe su ser a las riberas del río segura, y a la envidia y emulación más que a la fortuna, grabó la invención de la imprenta». No se nos ha dicho quién sea tal murciano misterioso. Lo que sigue no sé qué relación pueda tener con lo anterior […] No continuaremos; tan laberíntico es lo que sigue como lo expuesto. (Azorín 1949, p. 3)

Una atenta lectura del fragmento a la luz de las aportaciones hechas por el profesor García López en su edición de *República literaria*, nos pone sobre la pista de su verdadero significado y nos damos cuenta de que las reflexiones de Burrull no estaban del todo desencaminadas. En efecto, el misterioso 'artífice español' es el mismo Diego de Saavedra. La referencia a las 'riberas del río Segura' apuntan al origen murciano del personaje, pero la clave para la correcta identificación del artista reside en la referencia metafórica al grabado de la imprenta. El hombre que aparece en la segunda redacción de *República literaria* esculpiendo la invención de la imprenta en las puertas de la ciudad no puede ser otro que don Diego, que estampó un grabado de las mismas características encabezando su edición de *Empresas políticas*.[16] El primer emblema de la obra, *Ex fumo in lucem*, que preside el prólogo al lector y la declaración de intenciones de Saavedra, no es otro que un grabado de una imprenta preparada para empezar las labores de estampación (fig. 1). Su significado lo aclaró Saavedra en el prólogo de su obra: «Bien sé, oh lector, que semejantes libros de razón de Estado son como los estafermos, que todos se ensayan en ellos y todos se hieren, y que quien saca a luz sus obras ha de pasar por el humo y prensa de la murmuración (que es lo que significa la empresa antecedente, cuyo cuerpo es la emprenta) pero también sé que cuanto es más oscuro el humo que baña las letras, y más rigurosa la prensa que las oprime, salen a luz más claras y resplandecientes» (Saavedra Fajardo 1999, pp. 177-178).

Asimismo, las palabras del mismo prólogo de *Empresas políticas* esclarecen el significado de la referencia a la emulación que aparece en misterioso fragmento citado: «Si alguna vez me alargo en las alabanzas es por animar la emulación, no por lisonjear, de que estoy muy lejos porque sería gran delito tomar el buril para abrir adulaciones en el bronce o incurrir en lo mismo que reprehendo o advierto» (Saavedra Fajardo 1999, p. 176).

16 Como explica el profesor García López, «la imprenta (prensas o edificio que las alberga) no es tema al uso en la pintura española del siglo XVII, y, por tanto, más que a un cuadro, parece referirse el autor a un emblema» (Saavedra Fajardo 2006, p. 209).

Figura 1. Emblema que encabeza el prólogo al lector de la edición impresa en Milán en 1642

La emulación aparece como una actividad instructiva y como un estímulo para la producción literaria, y es en este sentido que debe ser interpretada también la referencia a la 'envidia', con una connotación positiva y como aliciente para lograr la fama en el manejo de la pluma. Otro paralelismo entre ambas obras, y que muy probablemente no sea fruto de la casualidad, es la referencia al material sobre el que se hacían los grabados, que aparece mencionado en el fragmento anterior ('tomar el buril para abrir adulaciones en el bronce'), y que vuelve a aparecer en *República literaria*, donde el artista murciano estaba esculpiendo en puertas de 'bronce o metal corintio'.

Todo parece indicar que don Gregorio no consiguió recabar las pistas que le hubieran permitido llegar a esta conclusión. Con la idea de publicar una nueva edición de la obra saavedriana y con algunas cuestiones del texto todavía por esclarecer, no deja de sorprender la reacción de Mayans al conocer la noticia del descubrimiento de un nuevo manuscrito de *República literaria* a finales de la década de los setenta. Del hallazgo le dio debida cuenta su amigo y protegido Francisco Cerdá y Rico, que en 1766 obtuvo la plaza de escribiente celador de la Biblioteca Real y a partir de 1776 fue miembro de la Real Academia de la Historia. A finales de agosto de 1779, Cerdá mandó una epístola a su maestro dándole noticia de la aparición de un manuscrito inédito de *República literaria* en los fondos de la biblioteca:

> En la Biblioteca Real está el original de la *República literaria* de Saavedra firmado por él, con una prefación y dedicatoria al Conde Duque de

> Olivares. He hablado con Santander para que le imprimamos.[17] (Mayans 2000, p. 249)

Se estaba refiriendo al manuscrito que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional con signatura 6436, que contiene el texto de la segunda redacción de la obra acompañado de una dedicatoria a don Gaspar de Guzmán y con anotaciones manuscritas muy probablemente autógrafas de Diego de Saavedra. Parece curioso que ante la relevancia de tal descubrimiento y la información que podría aportar dicho testimonio a la polémica sobre la autoría de *República literaria*, que bien conocía Mayans, el valenciano no prestara apenas atención al manuscrito. En su réplica a Cerdá, don Gregorio reafirmaba la calidad de las ediciones que él mismo había llevado a cabo en la década de los treinta y cuestionaba las supuestas novedades que podía aportar el documento descubierto:

> Buen hallazgo ha sido el de la *República* original de Saavedra; pero yo aseguro a Vm. que sus reimpresiones, que yo he mandado hacer en Valencia, año 1730, y en Madrid, año 1735, no son inferiores a su original, salvo una que Faulí hizo muy viciada, con una prefación que yo no hice para ella y que muchos han creído malamente que yo la hice para que acompañase a aquella mala impresión.[18] (Mayans 2000, p. 251)

Muy probablemente un análisis del manuscrito, o de la dedicatoria inicial al Conde-Duque, que no aparecía en las ediciones impresas hasta el momento, podía haberle facilitado a don Gregorio la correcta interpretación del pasaje que durante tantos años le había interesado. En este escrito preliminar Saavedra afirmaba que su obra había circulado anónima durante varios años y que había vuelto a sus manos muy alterada y con grandes incorrecciones, por lo que había decidido incorporar al texto una serie de «contraseñas» para que la obra se «pareciese más a su padre» (Blecua 1984, pp. 78-79; Saavedra Fajardo 2006, p. 191). El recurso de Saavedra estaba claramente enfocado a reivindicar la pieza como propia y pasaba por introducir una serie alusiones ocultas en el texto que permitiesen identificar a su autor.[19] Una de estas contraseñas, era, sin duda, el fragmento sobre el que tantas veces habían debatido don Gregorio y sus contemporáneos. La velada referencia a *Empresas políticas* mediante el grabado de

17 Carta de Cerdá a Mayans. Madrid, 31 de agosto de 1779. Juan Manuel de Santander fue el bibliotecario mayor de la Real Biblioteca desde 1751 hasta 1783.

18 Carta de Mayans a Cerdá. Valencia, 4 de septiembre de 1779. La edición 'viciada' que hizo Faulí es la que se imprimió en Valencia el 1768 y que iba precedida por la *Oración en alabanza*.

19 Para las otras contraseñas que introdujo en el texto véase Saavedra Fajardo 2006, p. 191.

la imprenta, una obra que por otra parte se convirtió rápidamente en un éxito editorial y se reeditó en 1642, era una señal inequívoca que utilizó para autoproclamarse autor de *República literaria*.

No hay duda de que la revalorización de Diego de Saavedra y especialmente de *República literaria* en el siglo XVIII se debe al estudio y a las ediciones realizadas por Gregorio Mayans. Si bien su interés por la obra del murciano se dilató a lo largo de varios años, todo parece indicar que hacia el final de su vida declinó publicar una edición anotada del texto, como demostraría por ejemplo, su silencio ante la propuesta de publicación de Burriel o la falta de interés ante el hallazgo de un manuscrito inédito de la obra saavedriana. Muchos años habían pasado desde su primera edición del texto en 1730, y seguramente en los años sesenta y setenta prefirió centrarse en otros proyectos editoriales. En la actualidad, el estudio de sus comentarios manuscritos en el volumen descubierto permitirá al investigador reconstruir la edición crítica dieciochesca del texto, así como confeccionar la particular *respublica litterarum* del intelectual valenciano. A pesar de su sabiduría y erudición, equivocado estaba Mayans cuando a propósito de la identificación del misterioso «artífice español» afirmó «como es cosa de hecho no vale el ingenio»[20] (Mayans 1972, p. 13), porque precisamente de ingenio y agudeza estaba repleta la 'república de las letras' de Saavedra.

Bibliografía

Azorín (1949). «Un libro raro». *ABC*. Madrid, 15 de diciembre de 1949, p. 3.

Blecua, Alberto (1984). «Las repúblicas literarias y Saavedra Fajardo». *Edad de Oro*, 3, pp. 67-97.

Boadas, Sònia (s.f.). «Las anotaciones de Gregorio Mayans a la *República literaria*». *Bulletin Hispanique*, 120. En prensa.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1993). *Azorín: Saavedra Fajardo.* Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

Mayans, Gregorio (1773). *Cartas morales, militares y civiles de varios autores españoles*, 4 vol., Valencia: Salvador Faulí.

Mayans, Gregorio (1972). *Epistolario II. Mayans y Burriel*. Edición de Antonio Mestre. Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

Mayans, Gregorio (1996). *Epistolario XIV: Mayans y los altos cuadros de la Magistratura y administración borbónica, 1 (1716-1750)*. Edición de

20 Carta de Gregorio a Burriel. Oliva, 12 de diciembre de 1744.

Antonio Mestre y Pablo Pérez García. Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

Mayans, Gregorio (1998). *Epistolario. Volumen XVI: Mayans y los altos cuadros de la Magistratura y Administración borbónica, 3 (1753-1781)*. Edición de Antonio Mestre y Pablo Pérez García. Valencia: Ayuntamiento de Oliva.

Mayans, Gregorio (2000). *Epistolario. Volumen XVII. Cartas literarias*, Edición de Amparo Alemany Peiró. Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

Mestre Sanchis, Antonio (2002). «Juan Interián de Ayala, un humanista entre los fundadores de la Real Academia». *Bulletin Hispanique*, 104 (1), pp. 281-302.

Molina Sánchez, Raúl (2014). «Diego de Saavedra Fajardo y el regeneracionismo azoriniano: reescritura del inédito *La decadencia de España*». *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8, pp. 245-258.

Saavedra Fajardo, Diego de (1999). *Empresas políticas*. Edición de Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra.

Saavedra Fajardo, Diego de (2006). *República literaria*. Edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica.

Strodtmann, Jo. Christoph (1974). *Mayans, Gregorio: Gregorii Maiansii, Generosi Valentini, Vita*. Edición de Antonio Mestre. Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Raccontare e disegnare tra i generi
L'alzheimer nella cultura spagnola

Felice Gambin
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract In the last few years, Spanish literature has seen the growing of the interest on the storytelling of Alzheimer. From fiction to diary, from poetry to cinema, a lot of different literary genres and media focused on this cruel, tragic and very common disease. The examples vary from autobiographical story of will-known sick people to the storytelling of writing, in poetic as well as in literary and artistic form, as a therapy. Alzheimer's disease is much more than a literary theme, writing on Alzheimer is a linguistic challenge because it compels the author to go even further, to the very limits of writing.

Keywords Alzheimer's disease. Andrés Barba. Elvira Lindo. Paco Roca. Genres.

Da sempre la letteratura ha accolto personaggi dalla mente malata o soltanto turbata, visionari, ossessivi, deliranti, ipocondriaci, malinconici, ha dato voce ad eroi ed eroine sofferenti, a personaggi intrappolati in convinzioni e percezioni distorte che si misurano con la propria condizione umana. L'infinita galleria degli squilibri, dei disagi, degli scompensi ha spesso finito per fare intravedere nella forza della malattia l'esperienza di un nuovo ordine di vita, la possibilità di un rapporto essenziale con la verità, ma anche i pregiudizi ed i fantasmi di antiche paure.

Nella letteratura spagnola si è assistito negli ultimi anni ad un sempre crescente interesse a raccontare, in una gamma vastissima di strategie narrative, l'alzheimer. La scrittura è insieme testimonianza, necessità irrinunciabile per molti ammalati e famigliari, momento di liberazione per gli uni e gli altri. D'altra parte il morbo di alzheimer è particolarmente sentito in Spagna in quanto riguarda una percentuale così alta di abitanti da renderla il secondo paese al mondo per numero di persone colpite dalla malattia. La patologia degenerativa del sistema nervoso, contraddistinta da un quadro di demenza presenile o senile, è ritenuta da alcuni studiosi una sorta di «metafora dell'era postmoderna» che coglie nel malato di alzheimer, in un'epoca invasa da infinite informazioni, un «computer sopravvissuto alla perdita della sua memoria, povero contenitore privo di funzione e quindi di senso» (Tani 2008, p. 110).

Molteplici i generi letterari e i mezzi espressivi, dalla narrativa di finzione al diario, dalla poesia al cinema, che hanno posto l'attenzione su

questa crudele, drammatica e comune malattia. Di vera e propria fioritura, rigogliosissima ed apprezzabile, si può parlare a proposito dei libri per l'infanzia, nei quali le immagini si combinano con un testo letterario narrativo intriso di grandi dosi di tenerezza ma non di rado duro e sempre disincantato nel raccontare le vicende dell'anziano che precipita in frasi senza senso e ripetitive, nel descrivere i suoi gesti automatici e le sue conversazioni con persone assenti.

Tra i moltissimi testi per l'infanzia, alcuni meritano di essere segnalati. *La abuela necesita besitos* di Ana Bergua (2010), un volumetto che spiega ai bambini che cosa succede agli adulti quando invecchiano e come si manifesta l'alzheimer. *Mi abuela no se acuerda mi nombre* di Rodolfo Esteban e Mai Egurza (2012) è un racconto illustrato di poche decine di pagine destinato agli adulti perché conoscano la prospettiva dalla quale una bambina si misura con l'alzheimer che colpisce le persone che la circondano. E si potrebbe continuare tra gli album illustrati per i bambini e i racconti scritti per gli adolescenti. Storie toccanti che descrivono la malattia, le difficoltà vissute dall'ammalato e dai famigliari, e le strategie che si possono adottare per cercare una convivenza meno drammatica e più serena.

Non mancano altre tecniche impiegate per avvicinare i bambini all'alzheimer, soluzioni che inviterebbero ad altre riflessioni. Mi riferisco all'album illustrato intitolato *¿Qué le pasa a la abuela? / What's wrong with Grandma?*, scritto da Miguel Peralta Maraver e Xoana Álvarez Martín (2010). Il libro presenta la malattia e indica come affrontare alcune situazioni facendo ricorso a testi bilingue, in inglese e in spagnolo. Il volumetto serve, ad un tempo, per imparare a leggere e a scrivere in due lingue diverse e a conoscere cos'è l'alzheimer. Il mondo sin dall'infanzia è il mondo anche degli anziani, degli anziani che vivono la propria vecchiaia spesso in maniera drammatica. Si tratta di opere che costituiscono una biblioteca della consapevolezza e della coscienza civile di un paese che ha riconosciuto l'importanza che la malattia ha in terra spagnola («La enfermedad...» 2013).

Molti i registi che hanno raccontato la malattia e la quotidianità delle persone che vivono accanto agli anziani colpiti dall'alzheimer. Spesso il tema è al centro del film. Per rimanere in ambito ispanico ricordo el *El hijo de la novia* dell'argentino Juan José Campanella (2001), *¿Y tú quién eres?* di Antonio Mercero (2007), *Amanecer de un sueño* di Freddy Mas Franqueza (2008), *La mitad de Óscar* di Manuel Martín Cuenca (2010), *La mosquitera* di Agustí Vila (2010), *Las buenas hierbas* della messicana María Novaro (2010). Gli esiti sono diversi da film a film, anche se in linea di massima si può dire che il modo di rappresentare l'alzheimer può essere molto scarno oppure essere trattato con un eccesso di argomentazioni sentimentali o di compassione, a volte perfino eccessivamente raffinate e grondanti di luoghi comuni. Più attento alla denuncia della solitudine che inghiotte il paziente e i famigliari è invece il cinema di testimonianza.

Emblematici in tal senso sono *Bicicleta, cuchara, manzana* di Carlos Bosch (2010), *Bucarest, la memoria perdida* di Albert Solé (2008), *Los cuidadores* di Oskar Tejedor (2010).

Nel primo si raccontano le fasi dell'alzheimer che ha colpito nell'autunno del 2007 Pasqual Maragall. Quello del Presidente della Generalitat de Catalunya e sindaco di Barcellona è il dramma di uno straordinario paziente che, superato il trauma iniziale, riesce ad affrontare, aiutato dai suoi famigliari, la quotidiana battaglia contro la malattia. Nel secondo film, *Bucarest, la memoria perdida*, premiato nel 2009 con il Goya alla *Mejor película documental*, si narra la ricerca personale di Albert Solé, giornalista e regista di importanti documentari, che si muove alla scoperta delle proprie radici facendo i conti con un duplice esilio: quello del padre, Jordi Solé Tura, costretto all'esilio a Bucarest durante il franchismo, e il suo di spagnolo nato in Romania. Il viaggio nella memoria personale e in quella dell'illustre genitore si ricompone in un terzo esilio: quello senza ritorno di chi, giorno dopo giorno, è vittima dell'alzheimeir. Il dramma di Jordi Solé Tura, tra i padri della Costituzione spagnola e ministro della cultura in un governo di Felipe González, è l'occasione che consente al figlio di recuperare le proprie radici e quelle collettive di un intero paese attraverso l'esperienza paterna e le sue relazioni con personaggi come Santiago Carrillo, Jorge Semprún, Jordi Pujol, Manuel Fraga ed altri ancora. Nel terzo film infine, *Los cuidadores* di Oskar Tejedor (2010), l'alzheimer viene raccontato dal punto di vista impietoso dei famigliari che assistono l'anziano e che diventano i custodi della sua identità e dignità.

Negli ultimi anni i film in cui si è scelto di raccontare l'alzheimer si sono moltiplicati e lo stesso è accaduto con i libri. Vi sono romanzi, racconti, biografie, testi poetici e saggi che vedono come protagonista principale l'alzheimer. Le incursioni sono intriganti come quelle raccolte in un volume di Pedro Simón (2012), intitolato *Memorias del Alzheimer*. Il libro è il resoconto di «un olvido coral, de una desmemoria inventariada» (Simón 2012, p. 13) e raccoglie le testimonianze delle mogli e dei figli di dodici celebri ammalati: Antonio Mercero, Pasqual Maragall, Carmen Conde, Eduardo Chillida, Tomás Zori, Enrique Fuentes Quintana, Jordi Solé Tura, Antonio Puchades, Mary Carrillo, Adolfo Suárez, Elena Borbón Barucci, Leonor Hernández. In questo viaggio intimo vi sono anche gli aneddoti, come quello di Jordi Solé Tura che confessava al figlio di non ricordare nulla ma che ascoltando l'Internazionale diceva «esta me suena, esta me suena» (2012, pp. 125-141) o quello dello scultore Edoardo Chillida che chiamava al suo capezzale l'infermiera colombiana che lo assisteva per recitarle a memoria intere strofe del *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz (2012, pp. 83-97). La galassia di sofferenze e di drammi riguarda l'intero paese e la sua recente storia, i suoi politici, i suoi padri costituzionali, i suoi economisti, i suoi attori, i suoi artisti, i suoi scrittori, i suoi calciatori come, per l'appunto, Antonio Puchades.

Se l'alzheimer che ha colpito Pasqual Maragall, il presidente della Catalogna, è diventata memoria collettiva grazie al film documentario e a una autobiografia (Maragall 2008), in Spagna è memoria condivisa anche la malattia di un'altra importante figura: quella di Adolfo Suárez, il primo capo di governo spagnolo eletto democraticamente dopo la caduta del regime franchista. Una tragedia greca la sua, come ricorda il titolo di un libro: *Adolfo Suárez, una tragedia griega* (García Abad 2005). Il titolo è quanto mai emblematico: la tragedia è per sua natura non un evento individuale, ma sempre un avvenimento con forti valenze sociali, un momento di fondazione delle relazioni tra gli uomini vissuto in maniera corale. Sembra quasi che l'alzheimer, così come emerge dai documentari su Jordi Solé Tura e su Pasqual Maragall e dai libri di Pedro Simón e García Abad, sia diventato nel volgere di pochi anni un drammatico punto di osservazione per riattraversare la storia recente della Spagna.

Di fronte a una materia così magmatica e in continua espansione, che sta dando luogo ad una molteplicità di forme del narrare che coinvolge più generi, mi soffermerò su tre testi: *Ahora tocad música de baile* di Andrés Barba (2004); *Una palabra tuya* di Elvira Lindo (2005); *Arrugas* di Paco Roca (2008).

Il madrileno Andrés Barba, nato nel 1975, dopo avere terminato gli studi di filologia e di filosofia alla Complutense, scrisse il suo romanzo nel 2004, quando non aveva ancora trent'anni. Considerato sin dall'inizio della sua carriera uno dei giovani talenti spagnoli, negli ultimi anni si è confermato con una serie di romanzi apprezzati dalla critica e dal pubblico, tra i quali *El hueso que más duele* (1997), *La hermana de Katia* (2001), *Versiones de Teresa* (2006), con il quale nello stesso anno vinse il premio Torrente Ballester, fino ai più recenti *Las manos pequeñas* (2008), *Agosto, octubre* (2010), *Muerte de un caballo* (2011), *Ha dejado de llover* (2012). Interessanti anche le sue incursioni nella letteratura per l'infanzia (*Historia de nada*, 2006) e nel romanzo pornografico (*Ceremonia del porno*, 2007).

Ahora tocad música de baile racconta di Inés Fonseca, «casi un dios totémico» (Barba 2004, p. 46), che viene consumata poco a poco dall'alzheimer. L'*incipit* del libro è in tal senso significativo:

> Fue primero como si pronunciara su nombre de una forma distinta de los otros y después un gesto que parecía traído de muy lejos, de la infancia quizás, porque tenía – como en la infancia – algo de descuidadamente espontáneo, o de cruel. Dijo: «la sal», no «pásame la sal», no «por favor, la sal» y a Pablo le pareció que algo en Inés había cambiado definitivamente, algo que no podía ser ya restituido y que explicaba tantas cosas de las últimas semanas como que no recordara nunca dónde había dejado las gafas o que empleara azúcar en vez de sal en algún guiso. Lo mismo exactamente que si se quebrara un cristal finísimo fue aquel «la sal» de Inés volcado sobre la mesa a la hora de comer el jueves que

> iban a ir al cine (porque a veces iban todavía al cine, alguna película que les recomendaba Bárbara, o al hogar del jubilado, a charlar) y si no dijo nada después de dársela fue sólo porque quería ver qué hacía con el salero. Lo cogió como coge una niña un juguete que le han estado negando, sin dar las gracias, sin mirarle siquiera, y comenzó a zarandearlo sobre su plato hasta que quedó la sopa como un charco sobre el que hubiera nevado recientemente. (Barba 2004, p. 13)

La malattia determina profondi mutamenti nella sua famiglia. Pablo, il marito, una comparsa soffocata per molti anni dai gesti e dai gusti della moglie, si innamora nuovamente di lei, o meglio della:

> mujer en la que desde hacía una semana se estaba convirtiendo Inés sin que yo hiciera nada, en el hombre en que me estaba convirtiendo yo, y me di cuenta de que no la conocía aunque pudiese describir cada uno de sus gestos, de que no sabía absolutamente nada de ella aparte de la descripción enumerada de su cuerpo, su olor, sus cosas. Ya no quería llamarla puta, ni vieja, señor presidente. Llamarla esas cosas desde hacía una semana era como llamárselas a otra persona y yo, que me había escondido de su desprecio tantos años detrás de aquellas palabras me sentía de pronto necesario (¿me atrevo a decirlo?), necesario por primera vez, no para Inés, sino para esta criatura extraña que estaba ahora naciendo en Inés, dentro de ella, robándole sus gestos, sus costumbres. (Barba 2004, pp. 42-43)

Il marito rimane in attesa dei gesti quotidiani della moglie, sempre odiati e mal sopportati, che non arriveranno mai più:

> tan obedientemente sentada estaba Inés cogiéndose la falda, haciendo un pliegue con el borde, y después otro pliegue, meticulosamente levantando la cabeza y sonriendo, quién se había creído, y no contestó, ella, que siempre contestaba, y entonces ya fue evidente que algo había cambiado en Inés. (Barba 2004, p. 22)

Anche i figli, Bárbara e Santiago, si misurano con la figura materna che svanisce e che non hanno mai veramente conosciuto. Per Santiago, un individuo freddo e incapace di vivere una stabile relazione affettiva con una donna, la madre è una sorta di divinità, per lui era disposta a tutto. Per Bárbara invece, sposata con due figli, la madre è un ostacolo che le ha impedito e le impedisce di amare gli altri. Le angosce emergono tra rimorsi, sensi di colpa e odi irrazionali nei confronti dell'ammalata. Quella di Inés è una presenza fisica che si svuota lentamente:

> era sólo un animal. Un animal con un estómago que debía ser rellenado

> para seguir viviendo, que necesitaba beber al día al menos un litro de agua, que defecaba y orinaba, que olía, que sentía la necesidad de un compañero, un animal cuyos cabellos y uñas debían cortarse, que durante años había ovulado para procrear, para que la posibilidad siguiera abierta, que había sido penetrado, que había estado solo, por eso volvió a descargar la mano sobre la cabeza de Inés, apretando después fuertemente en la espalda, con el puño cerrado, porque era precisamente a ese animal a quien le había sido negada la memoria, porque había sido reducido y rebajado hasta un punto cruel y ahora ya no era nada, tan sólo una cosa, un estómago, un organismo vivo cuya espalda proporcionaba al tacto la seguridad de una estructura ósea y frágil pero todavía lo suficientemente firme como para sostenerla. (Barba 2004, p. 257)

È il silenzio di Inés, il suo essere un animale domestico assolutamente dipendente dagli altri, che permette ai famigliari di raccontarsi. Ognuno dei tre protagonisti di questo romanzo, che presenta molte somiglianze con una confessione, descrive l'alzheimer da diverse prospettive, alternando il narratore onnisciente con il monologo dei tre famigliari. Le loro voci, finalmente possibili grazie al vuoto creato da quella strana creatura, presentano al lettore ciò era quella donna, chi si nascondeva veramente in quella moglie e madre che avevano creduto di amare o di odiare: Inés prima di ammalarsi era poco affettuosa, autoritaria, una specie di tiranno che aveva diviso in due fazioni la famiglia. Il vuoto dà loro voce e viene riempito da tre punti di vista assai differenti, mentre l'alzheimer avvolge lentamente ma in maniera inesorabile l'anziana donna.

Tra i meriti di *Ahora tocad música de baile* vi è la pluralità di voci della narrazione che definiscono il silenzio della malattia di Inés. Sono gli altri che la raccontano, anche se è l'alzheimer, che come un autentico direttore d'orchestra, dà l'opportunità agli altri di farlo attraverso le loro frustrazioni e le loro paure. Il morbo di alzheimer corre rapidamente e in pochi anni la donna diventa una creatura senza volontà.

Il libro è un romanzo corale, anzi l'opera è concepita come una sinfonia in quattro movimenti, come rivelano i titoli delle varie parti: «Primer movimiento: Navidad de 1999»; «Segundo movimiento: Mayo de 2002»; «Tercer movimiento: Febrero-abril de 2003»; «Cuarto movimiento: Julio de 2003». Il romanzo cresce lentamente, senza mai alcun vero riferimento al mondo esterno, consegnando laceranti materiali sull'esistenza dei membri di una famiglia che crescono poco a poco, come gradualmente crescono i tumori maligni e le malattie devastanti. La scrittura di Andrés Barba, così come si è andata definendo nel panorama della cultura spagnola dell'ultimo decennio, è capace di raccontare l'inconsistenza dei valori e delle regole stabilite dinanzi al dolore e alle esperienze drammatiche dell'esi-

stenza.[1] Si tratta di un esperimento narrativo che consiste «en someter al ser humano al dolor extremo para conseguir que, en ese tubo de ensayo, precipite una forma de verdad» (Chirbes 2010, p. 194).

Elvira Lindo ha scritto nel 2005 *Una palabra tuya*. Il romanzo è una lunga narrazione in prima persona di Rosario, una trentenne insoddisfatta che vive con l'anziana madre a Madrid, dopo che il padre ha abbandonato la famiglia. All'insaputa della madre, che crede che la figlia sia impiegata in un'agenzia di viaggi, Rosario lavora come spazzina comunale. Il rapporto tra le due donne è intriso di menzogne e di profondo malessere per l'incapacità della figlia di costruirsi una vita diversa.

Il romanzo narra dell'amicizia di Rosario con Milagros, delle logorroiche discussioni della prima con questa sua ritrovata amica di infanzia che la idolatra. Le due conducono una vita disastrata e finiscono per lavorare insieme in una Madrid notturna tra i cassonetti dei rifiuti, tra le immondizie e i resti di altre vite allo sbando. Due esistenze senza prospettive che avanzano tra i loro battibecchi, le chiacchiere dei colleghi di lavoro che le credono lesbiche, ma soprattutto tra i rimorsi di Rosario, i sordi risentimenti e il senso di colpa per la morte della madre ammalata di alzheimeir.

Rosario ha per due anni sopportato con grande fatica la madre colpita da demenza senile, legandola spesso alla sedia per impedirle di disegnare sui muri con i propri escrementi o rinchiudendola a chiave nell'armadio per potere avere qualche momento di tranquilla intimità con un collega di lavoro.

Nell'armadio la madre andava spesso a nascondersi da sola, entrando ed uscendo come un automa, sedendosi tra le scarpe, gli ombrelli e mille altri oggetti:

> Ella se metía voluntariamente en el armario, allí, debajo de los abrigos, se acurrucaba. Podía estar una, dos, tres horas y, normalmente, era yo la que abría la puerta y le decía, mamá, ya es de noche, ¿no estarías mejor en la cama? Se me quedaba mirando sin decir nada y si tiraba de su brazo para sacarla se ponía a gemir como una niña chica. Pero era tan imprevisible que igual que te intentaba morder la mano cada cinco minutos para que no la sacarás luego salía y entraba cada cinco minutos. No había forma de pillarle el punto a su rutina. (Lindo 2005, p. 65)

Ben presto la madre morta le appare spesso in forma di fantasma minaccioso:

1 È quanto sostiene con il consueto acume Rafael Cirbes in un capitolo di un suo libro nel quale cerca di definire il ruolo degli scrittori nella società attraverso figure emblematiche della letteratura spagnola, tra le quali Benito Pérez Galdós, Max Aub, Carmen Martín Gaite, Manuel Vázquez Montalbán, Rafael Sánchez Ferlosio e Jesús Fernández Santos (2010, pp. 188-197).

> el olor de mi madre estuvo mucho tiempo en la casa, pegado a los sillones, a las faldillas de la mesa, el olor y los ruidos que ella hacía al andar alejándose por el pasillo. Yo la veía a veces. Fugazmente la veía. Cuando entraba en casa, sentía su presencia detrás de la puerta, igual que siempre, igual que cuando me esperaba alterada para preguntarme si era cierto que era Milagros la mujer que conducía el taxi. Nunca te la quitarás de encima, decía. Y yo pensaba, ni a ti tampoco. La sentía igual que entonces y el corazón me empezaba a latir y cuando, armada de valor, miraba tras la puerta, ya había desaparecido; también la oía respirar dentro del armario y tomé la costumbre de dejarlo abierto para que el alma pudiera salir y entrar a su antojo, a no ser que viniera Morsa a dormir, entonces no, entonces la encerraba con llave, como hacía cuando ella aún vivía. (Lindo 2005, pp. 101-102)

I rimorsi la inducono, su consiglio dello psichiatra, a disfarsi di ogni suo oggetto, in quanto a suo dire:

> todo lo que usted ve por los pasillos de su casa o esas sombras que percibe dentro del armario son el producto de su mala conciencia, justificada o no, tampoco lo sé, una mala conciencia que suele ser algo común en las personas que han cuidado a enfermos terminales, y más a enfermos que pierden la cabeza. (Lindo 2005, pp. 106-107)

Anche gli incontri con il parroco non sono di alcun profitto. Inutile chiedergli di immaginarsi la sua *via crucis* in quella casa con la madre ammalata di alzheimer, il suo «derecho a perder la cabeza» (Lindo 2005, p. 119). La malattia della madre porta con sé giudizi morali difficili da sostenere, ribaditi con forza in ambito sociale:

> y empecé a atarla al sillón. Lo hice por vez primera el día en que se lo hizo encima y me lo restregó por la pared del pasillo. Y aún hay más, aún más, yo soy joven, padre, soy joven, parezco fuerte, pero no lo soy, padre, yo necesitaba de vez en cuando compañía, una mano que me sobara el lomo, y alguna vez me subí a casa a un compañero de trabajo, y para evitar que ella anduviera por ahí mientras nosotros lo hacíamos, porque la primera vez abrió la puerta de mi cuarto y nos vio, y es fácil imaginarse qué sucia que me sentí, pues la encerré en el armario bajo llave las veces siguientes. (Lindo 2005, p. 119)

La solitudine nella quale piomba chi assiste l'ammalato di alzheimer, il diritto di perdere la testa, non trova spazio nella mente del parroco. Anzi: egli la incalza chiedendole quante volte le era accaduto di rinchiudere la madre a chiave nell'armadio, cercando così di calcolare gli incontri amorosi avuti con il collega (Lindo 2005, p. 119).

Nel narrare il morbo di alzheimeir vi è il rischio, come testimoniano i due libri di Andrés Barba e di Elvira Lindo, di metaforizzarlo, di trascinarlo in discorsi più propriamente culturali, finendo in tal modo per non cogliere che il corpo si sottrae a qualsiasi rappresentazione della malattia, sia essa medica o artistica. Accade lo stesso anche nel volume di Alberto Gimeno, *El día menos pensado: Un viaje al corazón del alzheimer* (2012), un'opera che racconta di come la vita di una persona possa essere sconvolta dal sopraggiungere dell'alzheimer che colpisce la madre che vive in casa. Simile l'esito raggiunto dal gallego Rafael Laso Lorenzo in *Memoria contra alzheimer* (2008), un libro che narra l'alzheimer attraverso l'intrigante metaforizzazione degli scacchi. Il protagonista è un buon giocatore, si crede un campione mondiale, gioca contro la propria memoria che lentamente lo abbandona. Egli sogna partite e soluzioni vincenti sfidando la malattia, cercando un ordine che sfugge sempre di più dalla scacchiera della propria vita.

Come scriveva Susan Sontag in un celebre volume intitolato *Malattia come metafora: Cancro e Aids* (2002), i sensi di colpa e la responsabilità personale finiscono per risucchiare l'alzheimeir, come un tempo era accaduto per la tubercolosi e per altre malattie, in figure e simboli carichi di pregiudizi e di antiche paure. Emblematico in tal senso è il libro di Elvira Lindo, nel quale i sensi di colpa di Rosario sono elementi determinanti e centrali del romanzo. In altri casi, come quello ricordato di *Ahora tocad música de baile* di Andrés Barba, la descrizione dell'alzheimer non va oltre il silenzio di Inés. Senza dubbio, più che essere un semplice tema tra i molti altri, narrare l'alzheimer mette in crisi ogni linguaggio, andando ai suoi confini e riattraversando la soglia della sua stessa origine.

Ma non mancano straordinarie forme del narrare – forme della narrazione peraltro poco esplorate dalla critica – che più di altre hanno potuto e saputo rispettare ma anche dare voce alla sofferenza muta dell'ammalato di alzheimer. È questo il caso della *novela gráfica* di Paco Roca, *Arrugas*.[2] *Arrugas* è stato stampato in Spagna nel 2008 e immediatamente ha avuto

2 Paco Roca è autore di numerose *novelas gráficas*, quasi tutte pubblicate anche in Italia dalla casa editrice Tunué. Tra queste ricordo almeno *El juego lúgubre* (2001), *El faro* (2004), *Hijos del alhambra* (2007a), *Las calles de arena* (2009b), *Memorias de un hombre en pijama* (2011a), *El invierno del dibujante* (2010a) e la recente *Los surcos del azar* (2013), che racconta la vicenda di alcuni giovani repubblicani, i quali, costretti a lasciare la Spagna nel 1939, continuarono la battaglia contro il nazismo dall'esilio francese arruolandosi in un battaglione della seconda divisione blindata del generale Leclerc che liberò Parigi nell'agosto del 1944. Interessanti le sue collaborazioni con altri autori, tra le quali segnalo quella con Miguel Gallardo, sfociata nel romanzo a fumetti *Emocional World Tour* (2010b), e quella con Serguei Dounovetz, che ha portato alla pubblicazione de *El ángel de la retirada* (2010c), *novela gráfica* che narra le vicende della comunità spagnola esiliata a Béziers. Accattivante infine l'album delle illustrazioni (2011b), quasi trenta, delle *Metamorfosi* di Franz Kafka. Molte delle sue opere sono state inizialmente pubblicate da case editrici francesi, come nel caso di *Les voyages d'Alexandre Icare: Les fils d'Alhambra* (2003), di *Les rues de sable*

un incredibile successo e diversi riconoscimenti nazionali ed internazionali. Se nel corso della sua carriera Paco Roca ha dato e sta dando vita a numerosi personaggi e storie a fumetti appartenenti a svariati generi, in *Arrugas* – ora diventato anche un film di animazione diretto da Ignacio Ferreras, vincitore di due Premi Goya nel 2012 come migliore film di animazione e miglior adattamento della sceneggiatura – viene illustrata la vita in una residenza per malati di alzheimer. Il fumetto, si sa, non è più un genere minore e non è più considerato una forma narrativa per soli bambini. Anzi: il fumetto ha un pubblico in prevalenza di adulti – lo sottolineava già Elio Vittorini nelle pagine de *Il Politecnico* (Bono, Stefanelli 2012) – e da almeno cinquant'anni, da quando cioè Umberto Eco scrisse *Apocalittici ed integrati* (Eco 1964; Bono, Stefanelli 2012), la letteratura disegnata o meglio la *novela gráfica* è ritenuta una narrazione in grado di affrontare, pur con differenze qualitative da autore a autore, qualsiasi argomento.[3] Peraltro, l'ibridazione con altre forme espressive e la mancanza di canoni consolidati permette agli autori una grande libertà stilistica nell'organizzare le proprie storie, riflettendo in maniera profonda sul mondo circostante.

Arrugas è un esempio straordinario di sperimentazione riuscita delle potenzialità diegetiche del fumetto, combinate con un sapiente uso delle linee, dei segni e dei colori che cambiano toni ed intensità a seconda della situazione da narrare (Díaz de Guereñu 2013, pp. 99-120; Díaz de Guereñu 2014). Le strisce raccontano di Emilio, anziano settantenne in buone condizioni di salute fisica, che viene lasciato dalla sua famiglia in una casa di riposo ai primi sintomi dell'alzheimer. Egli viene aiutato da Miguel, una sorta di Virgilio dantesco, e da altri compagni, a non finire nell'ultimo temuto piano dell'istituto, là dove viene ricoverato chi non può più provvedere autonomamente a se stesso. In quel percorso ineluttabile che lo porterà verso quel reparto, il protagonista condivide con gli altri ammalati una situazione di estraneità alla vita. Essi escogitano vari quanto inutili stratagemmi per rimanere aggrappati con forza ai loro ricordi. Ognuno di essi cerca di salvaguardare la propria dignità dinanzi ad una memoria che viene progressivamente meno.

Arrugas è il ritratto dell'alzheimer dall'interno e il lettore assiste alla bufera dei ricordi del protagonista e dei suoi compagni, tra humor e compassione, finendo per confondere, come Emilio e gli altri personaggi, la vita reale con le reminiscenze, vaghe e disordinate, dell'ammalato di

(2009a) ma anche del celeberrimo *Arrugas*, stampato da Delcourt (2007b). Per un approccio complessivo all'opera di Paco Roca, si vedano Azpitarte (2009) e Paco Roca (2012).

3 Tra la bibliografía in ambito ispanico, con utili indicazioni sull'argomento, rinvio a Cerrejón Aranda, Jiménez Varea (1999); Martín Martínez (2000); Cuadrado (2000); Fernández, Jiménez, Pineda Cachero (2003); García (2010). Di grande ricchezza e sempre documentate le pagine della rivista *Tebeosfera: Revista web sobre historieta*, diretta dal 2001 da Manuel Becerro.

alzheimer. Anche il lettore finisce per non distinguere le strisce che dipingono la monotonia e la solitudine che si respirano quotidianamente nella residenza per anziani con le strisce che illustrano con leggerezza ironica e *pietas* i ricordi dei pazienti. Emilio si sveglia infatti di notte e si fa la barba per recarsi al lavoro come impiegato di banca; Rosario siede per intere giornate davanti alla finestra, convinta di essere in viaggio verso Istambul in un vagone dell'Oriente Express; Juan, che un tempo lavorava in una radio, ripete come un pappagallo tutto quello che sente; Carmencita evita di rimanere da sola per paura dei rumori e il timore di essere rapita dai marziani; Sol attraversa tutto il giorno i corridoi dell'istituto alla ricerca di un telefono senza ricordarsi poi chi deve chiamare con tanta urgenza.

Le piccole microstorie riconducono i vari personaggi a tempi felici e ormai lontani della loro esistenza. Le strisce raccontano reminiscenze stralunate, come quella di Modesto, in uno stadio avanzato della malattia, assistito amorevolmente da Dolores. Egli è immobile e muto sulla sedia a rotelle. La moglie riesce ad alleggerire la sua sofferenza facendolo sorridere quando gli sussurra una parola in un orecchio, un termine capace di evocare il ricordo del loro primo incontro, cinquant'anni prima, sulla sommità del campanile del paese. Tutti i personaggi rivelano il bisogno di un'affettività custodita soltanto nell'ordine della memoria che ormai sfugge.

La forza del disegno di Paco Roca sta nell'introdurre il lettore nell'universo privato nel quale vivono gli anziani, raccontando pensieri e sensazioni dell'ammalato di alzheimer che il mondo esterno non percepisce. In tal senso è straordinaria nella sua drammaticità la vignetta che illustra quando Emilio si rende conto di soffrire di alzheimer e che il futuro che lo attende è quello di Modesto. Infatti il momento più duro è quando ci si rende conto di avere l'alzheimer. Paco Roca lo fa con un vignetta, l'unica di tutta la *novela gráfica* nella quale predominano i toni pastello:

Figura 1. Paco Roca, *Arrugas*, 2008 (p. 55). *Rides* di Paco Roca © Editions Delcourt, France, 2007. L'edizione in spagnolo è stata pubblicata da Astiberri Ediciones

E poco a poco, come i protagonisti di *Arrugas*, il lettore si trova di fronte a strisce che non sono più piene e accese di colore come quelle che evocano i ricordi dei vari anziani. E non hanno neppure i colori sfumati e tenui di quelle che indicano la piatta e monotona quotidianità all'interno della casa di cura (Roca 2008, pp. 46-47). Mano a mano che avanza la malattia, dalla quale non si scappa, come non si scappa dalla vecchiaia, le pagine del poema a fumetti consegnano strisce sempre meno colorate, sempre meno piene di disegno e di testi:

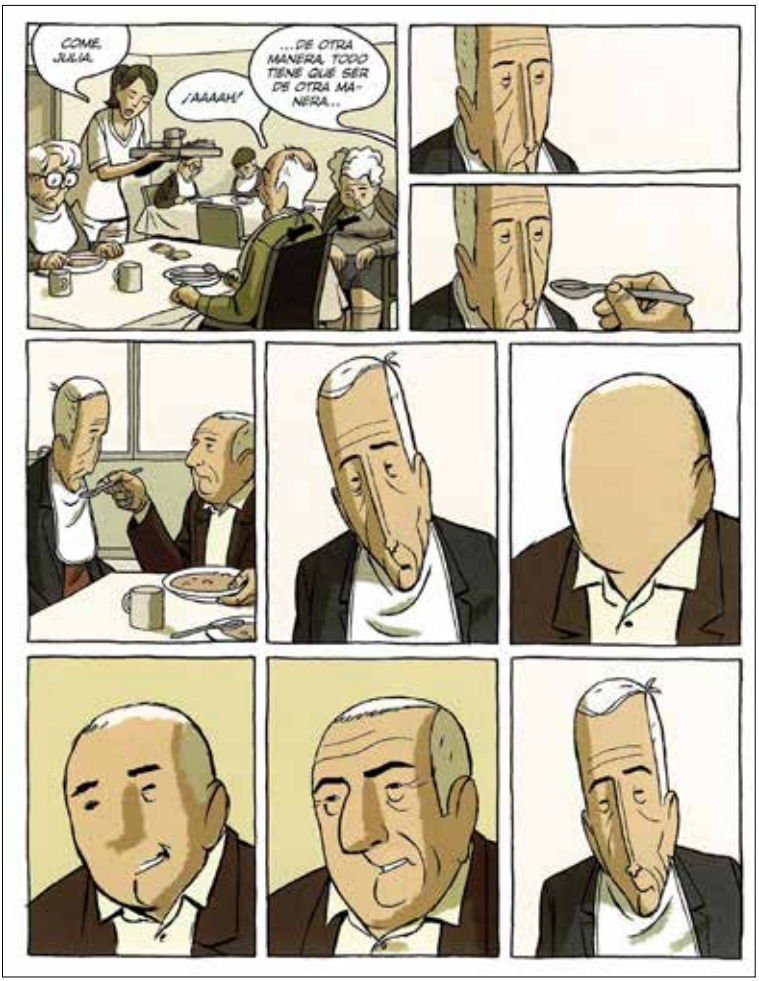

Figura 2. Paco Roca, *Arrugas*, 2008 (p. 95). *Rides* di Paco Roca © Editions Delcourt, France, 2007. L'edizione in spagnolo è stata pubblicata da Astiberri Ediciones

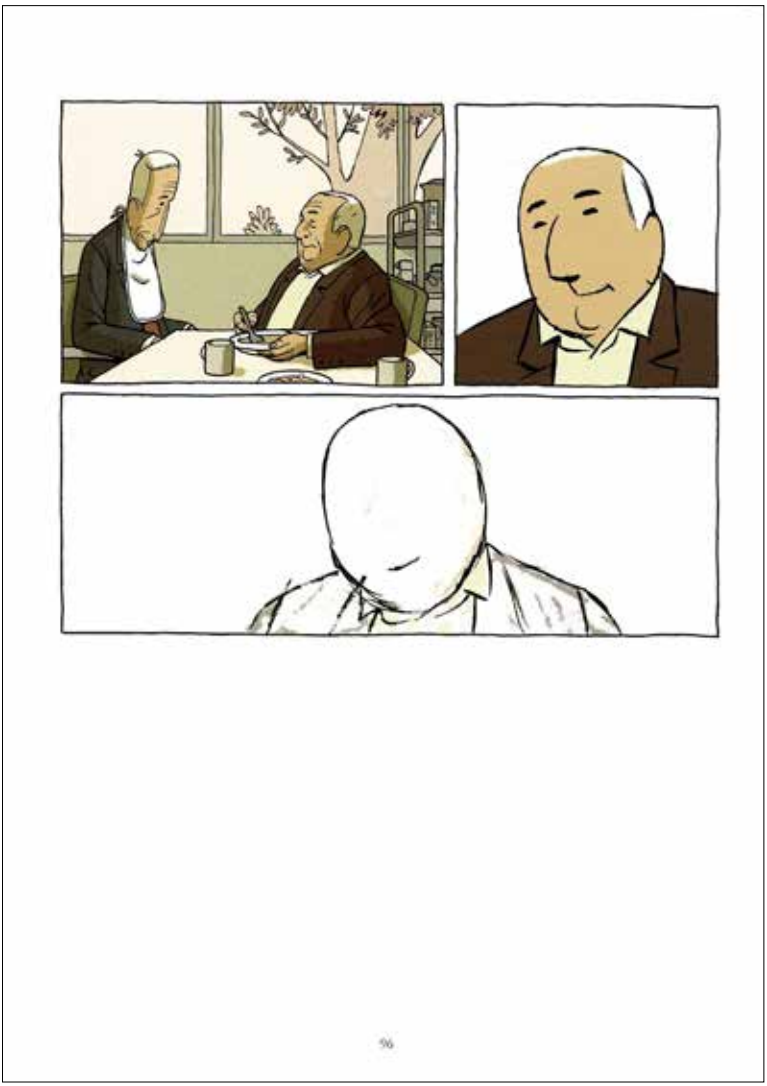

Figura 3. Paco Roca, *Arrugas*, 2008 (p. 96). *Rides* di Paco Roca © Editions Delcourt, France, 2007. L'edizione in spagnolo è stata pubblicata da Astiberri Ediciones

Alla fine si vedono soltanto i contorni delle figure e degli oggetti e tutto si dissolve e si disperde, striscia dopo striscia, fino a lasciare nelle mani del lettore due pagine completamente bianche, significativamente bianche (Roca 2008, pp. 98-99).

Le ultime strisce bianche di *Arrugas*, così efficaci dal punto di vista narra-

tivo, sono sconfortanti in quanto testimoniano il fallimento del linguaggio e di ogni narrazione di fronte all'alzheimer. Da una parte sconsola ammettere che il linguaggio non possa dare voce ad ogni cosa o debba capitolare dinnanzi alla *via crucis* dell'ammalato di alzheimer, dall'altra parte questo suo tacere e piegarsi alla sofferenza muta dà un senso di sollievo perché rende tutto più umano. Così umano, troppo umano, che il lettore dopo le due pagine bianche, incontra, ad annunciare infinite altre vicende, alcune strisce con uno sbadato e distratto anziano accompagnato da un cane, a testimoniare che la solitudine, la mancanza di affetti, la malattia, riguardano molti altri anziani, oltre a Emilio, Miguel, Modesto, Sol, Rosario, Carmencita, Juan:

Figura 4. Paco Roca, *Arrugas*, 2008 (p. 100). *Rides* di Paco Roca © Editions Delcourt, France, 2007. L'edizione in spagnolo è stata pubblicata da Astiberri Ediciones

Bibliografia

Azpitarte, Koldo (2009). *Senderos: Una retrospectiva de la obra de Paco Roca*. Bilbao: Astiberri.

Barba, Andrés (2004). *Ahora tocad música de baile*. Barcelona: Anagrama.

Bergua, Ana (2010). *La abuela necesita besitos*. Cànoves: Proteus.

Bono, Gianni; Stefanelli, Matteo (a cura di) (2012). *Fumetto!: 150 di storie italiane*. Milano: Rizzoli.

Cerrejón Aranda, Francisco José; Jiménez Varea, Jesús (1999). *Historia de la E.C*. Armilla: Asociación Juvenil Ediciones Veleta.

Chirbes, Rafael (2010). «En los confines de la piedad (Sobre *Ahora tocad música de baile*) de Andrés Barba». En: *Por cuenta propia: Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama, pp. 188-197.

Cuadrado, Jesús (2000). *Atlas español de la cultura popular: De la historieta y su uso 1873-2000*. 2 vols. Madrid: Ediciones Sinsentido-Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2013). «Relectura de *Arrugas*». En: Roca, Paco, *Arrugas*, Bilbao: Astiberri, pp. 105-129.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2014). *Hacia un cómic de autor: A propósito de «Arrugas» y otras novelas gráficas*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Eco, Umberto (1964). *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di Massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.

Esteban, Ricardo; Egurza, Mai (2012). *Mi abuela no se acuerda de mi nombre*. Madrid: Dibbuks.

Fernández, Jorge David; Jiménez Varea, Jesús; Pineda Cachero, Antonio (eds.) (2003). *El terror en el cómic*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

García Abad, José (2005). *Adolfo Suárez: Una tragedia griega*. Madrid: La Esfera de los Libros.

García, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

Gimeno, Alberto (2012). *El día menos pensado: Un viaje al corazón del alzheimer*. Barcelona: Alrevés.

«La enfermedad de alzheimer en la literatura» (2013) [online]. Disponibile all'indirizzo `http://www.crealzheimer.es/InterPresent1/groups/imserso/documents/binario/alzheimer_literatura.pdf` (2015-11-25).

Laso Lorenzo, Rafael (2008). *Memorias contra alzheimer*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Lindo, Elvira (2005). *Una palabra tuya.* Barcelona: Seix Barral. Trad. it. *Una parola tua*. Milano: Mondadori.

Maragall, Pasqual (2008). *Oda inacabada: Memorias*. Barcelona: RBA.

Martín Martínez, Antonio (2000). *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Ediciones Glénat.

Merino, Ana (2003). *El cómic hispánico.* Madrid: Cátedra.

Peralta Maraver, Miguel; Álvarez Martín, Xoana (2010). *¿Qué le pasa a la abuela? / What's wrong with Grandma?* Vigo: Triqueta Verde.
Roca, Paco (2001). *El juego lúgubre*. Barcelona: La cúpula.
Roca, Paco (2003). *Les voyages d'Alexandre Icare: Les fils d'Alhambra*. Paris: Erko.
Roca. Paco (2004). *El faro*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2007a). *Hijos de la Alhambra*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
Roca, Paco (2007b). *Rides*. Paris: Delcourt.
Roca, Paco (2008). *Arrugas*. Bilbao: Astiberri.
Roca. Paco (2009a). *Les rues de sable*. Paris: Delcourt.
Roca, Paco (2009b). *Las calles de arena.* Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2010a). *El invierno del dibujante*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco; Gallardo, Miguel (2010b). *Emocional World Tour*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco; Dounovetz, Serguie (2010c). *El ángel de la retirada*. Barcelona: Bang.
Roca, Paco (2011a). *Memorias de un hombre en pijama*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2011b). Ilustraciones a Kafka, Franz, *La metamorfosis*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco et. al (2012). *Paco Roca: Dibujante ambulante*. Catálogo de la exposición. València: Diputació de València-Museu València de la Il-lustració i la Modernitat-Astiberri.
Roca, Paco (2013). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
Simón, Pedro (2012). *Memorias del alzheimer*. Prólogo de Ángel Antonio Herrera. Madrid: La esfera de los libros.
Sontag, Susan (2002). *Malattia come metafora: Cancro e Aids*. Milano: Mondadori.
Tani, Stefano (2008). «Sulle metafore del ventunesimo secolo: lo schermo, l'alzheimer, lo zombie». *Il ponte*, LIV (3), pp. 102-117.
Tebeosfera: Revista web sobre historieta [online]. Disponibile all'indirizzo `http://www.tebeosfera.com/portada.php` (2015-11-25).

Filmografia

Amanecer de un sueño (2008). Dir. Mas Franqueza Freddy. España: Terra a la Vista.

Arrugas (2011). Dir. Ferreras Ignacio. España: Perro Verde Films.

Bicicleta, cuchara, manzana (2010). Dir. Bosch Carlos. España: Cromosoma; Produccions Televisió de Catalunya; Televisión Española.

Bucarest, la memoria perdida (2008). Dir. Solé Albert. España: DigiBeta; Minimal Films; TVC; TVE.

El hijo de la novia (2001). Dir. Campanella Juan José. Argentina: Pol-ka Producciones; Patagonik Film Group; Jempsa; Tornasol Films.

La mitad de Óscar (2010). Dir. Martín Cuenca Manuel. España: Coproducción España-Cuba; 14 Pies; ICAIC.

La mosquitera (2010). Dir. Vila Agustí. España: Eddie Saeta; Generalitat de Calalunya-Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC); Instituto de Crédito Oficial (ICO); Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA); Televisió de Catalunya (TV3); Televisión española (TVE).

Las buenas hierbas (2010). Dir. Novaro María. México: Axolote Cine; Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad.

Los cuidadores (2010). Dir. Tejedor Oskar. España: Moztu Filmak.

¿Y tú quién eres? (2007). Dir. Mercero Antonio. España: Mono Films; Irosoin; Buena Vista Internacional.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Nuevas y viejas ruralidades
Reflexiones sobre la representación cinematográfica de la ruralidad española

Aina Monferrer
(Universitat Jaume I de Castell, España)

Abstract It is at least curious the fact that nowadays, in this urban society, Spanish documentaries that are focused on rurality are flourishing. This paper is an attempt to better understand this phenomenon that might have an anchoring point in the so called Nova Escola de Barcelona. It also seems to be a social but metaphysic new glance to the countryside highly related with the search of the personal identity and with the anxiety of the social trauma. Having done a general overview of the presence of rural features in Spanish fictional and non-fictional cinema, we have highlighted three films due to their influence in the present renaissance of this feature: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), *El espíritu de la colmena* (1973) and *El cielo gira* (2005). Then, we focus on some of the most significant documentaries related to this new tendency of subjective and rather symbolic gaze over the Spanish countryside.

Sumario 1. Tres películas clave: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), *El espíritu de la colmena* (1973) y *El cielo gira* (2005). – 2. Nuevos documentales de creación sobre lo rural. – 3. *La plaga* (2013) o la ruralidad en los márgenes. – 4. Conclusiones.

Keywords Iberian rurality. Documentary. Movie-essay. Fiction.

La mirada artística sobre lo rural es eminentemente urbana. Este hecho es aún más tangible en el caso del cine, ya que donde el poeta requiere de la pluma (o el teclado) y el pintor, del carboncillo, el director de cine tiene que acarrear con un equipo humano y material considerable. Además, en todos los casos se presupone una técnica, una escuela y unas ideas de plasmación o mediación de la realidad que mucho tienen que ver con lo urbano. Además, la obra artística sobre lo rural va destinada a la masa consumidora de cultura, que en su mayoría se encuentra en la ciudad, como también lo están los medios de distribución comercial, pese a que, con internet, esta dicotomía se suaviza.

En este trabajo partimos de la idea de que el enclave rural posee unos referentes y unos mecanismos semánticos alejados de los del espacio urbano. La ciudad está llena de signos y de significantes que dejan poco espacio a la polisemia en los significados. En cambio, el paisaje rural tiende

más a sugerir que a designar.[1] Por último, aunque no se puede considerar el documental rural como un género cinematográfico en si mismo, sí que podemos observar tendencias e influencias en este tipo de cine dentro del contexto geográfico español, que en los últimos años ha aportado producciones especialmente interesantes.

Con esto, nos situamos en un tipo de análisis fílmico que concibe el cine como un producto cultural inscrito en un contexto socio-histórico determinado, sobre el cual influye y por el que está condicionado. En este sentido, nos interesa la siguiente reflexión de Alberto Ovies a propósito del concepto de *historiador cinematográfico*:

> Mi recomendación sería [...] que uno se acerque a las imágenes que el cine nos da (bien sea de campo, ciudad, sociedad...), y vaya más allá, ejerciendo como historiadores, buscando los lenguajes propios de las filmaciones, lo que las obras y los autores nos cuentan o lo que callan, lo que reflejan en realidad y lo que es producto cinematográfico. (Ovies 2008, p. 807)

Esta es también la perspectiva de muchos investigadores desde el campo de los Estudios Culturales (*Cultural Studies*), que tratan de adentrarse en la complejidad de un contexto histórico concreto en un lugar geográfico determinado a partir del análisis de las producciones artísticas del momento. Para nuestro análisis, nos hemos valido de conceptos teóricos diversos, entre los que destacamos los siguientes: a) teorías fílmicas: teoría del marco y de la ventana de Elssaeser y Heneger, el film ensayo de Antonio Weinrichter; b) teorías sobre el espacio: el *no-lugar* de Marc Augé, las *heterotopías* de Foucault, y los espacios lisos y estriados de Deleuze y Guattari. A diferencia del *biopic*, el *thriller* o la comedia romántica, no podemos decir que el documental rural sea un género cinematográfico, ya que este tipo de producciones en España es escaso y de características muy diversas, difícilmente clasificable como género. Es por eso que, a la hora de definir el documental de temática rural, nos hemos valido de categorías o características dentro del *continuum* realidad-ficción o rural-urbano, de manera que algunos de los documentales analizados son prototípicamente rurales y otros tratan la ruralidad de manera tangencial.

En los documentales rurales españoles, se tratan directa o tangencialmente muchos de los temas clave que explican la situación del campo en diferentes partes del país desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Nos referimos a aspectos como la trashumancia, las reformas agrarias, la construcción de grandes obras como elementos que destruyen el paisaje (pre-

1 Además, el análisis comparativo de los documentales españoles sobre la ruralidad desde un punto de vista diacrónico puede aportar reflexiones interesantes sobre algunos cambios culturales en España.

sas, carreteras, vías de tren), las plagas y sus paliativos, la lucha obrera, la Guerra Civil y sus consecuencias (Franquismo, antifranquismo, maquis, fosas comunes, represión), diferencias de cultivo, orográficas, climatológicas, cambios demográficos en el campo (éxodo rural, envejecimiento de la población, inmigración), diferencias de explotación de la tierra (latifundismo ligado al caciquismo o minifundismo), conflictos lingüístico-culturales, el espacio de frontera o lo rural en los márgenes de lo urbano y, por último, nuevos modelos de lo rural como la agricultura ecológica. Veremos que en casi todos los documentales se plantean cuestiones relacionadas con el *tanatos* como la pérdida, el olvido, la soledad y la vejez.

1 Tres películas clave: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), *El espíritu de la colmena* (1973) y *El cielo gira* (2005)

Tierra sin pan apunta hacia la mayoría de motivos temáticos y estéticos que se tratarán en los documentales rurales españoles de creación hasta nuestros días: desde los primeros planos de insectos, un tanto macabros (fig. 1), hasta el tema omnipresente de la muerte, pasando por las reflexiones metadiscursivas a partir del elemento rural. El motivo del insecto es recurrente en la estética surrealista. De hecho, Buñuel, junto con Salvador Dalí, ya lo utilizaron en *Un chien andalou* (1929); recordemos el primerísimo plano de una palma de la mano repleta de hormigas.

Es curioso observar cómo las características atribuidas a las películas postfranquistas de lo rural (Poyato, Gómez 2013, pp. 9-11) ya se intuían cincuenta años antes en *Tierra sin pan*: abundancia de personajes aislados, construcción de la metáfora de la confrontación entre la Naturaleza y la Civilización (entre Rousseau y Kant), gusto por el tremendismo, lo atávico, lo violento, lo primitivo, la caza, retorno al origen (familiar o geográfico) y una gran base literaria e histórica.

La siguientes palabras de Enric Bou son perfectamente aplicables, en cine, al proyecto buñueliano de *Tierra sin pan*:

> En literatura catalana i espanyola hi ha hagut una forta tradició de relats de viatgers que exploren el propi país. A causa de la censura i l'allunyament de les principals tendències culturals europees, aquests llibres tenien un sentit social i crític. Era una forma òbvia d'introduir la crítica social i el comentari sobre la situació política només a partir de l'observació d'una realitat endarrerida. (Bou 2013, pp. 280-281)

A propósito de la multiplicidad de lecturas potenciales de este film, Jordana Mendelson afirma lo siguiente:

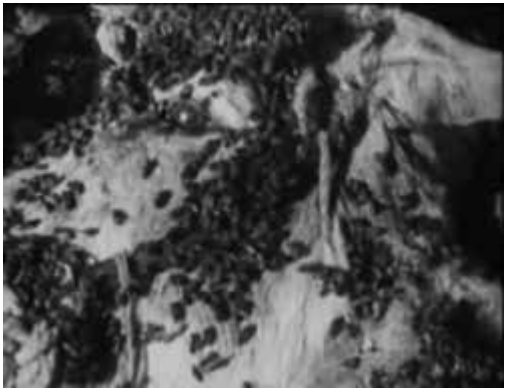

Figura 1. Fotograma de *Las Hurdes*. *Tierra sin pan* (1933)

> Land Without Bread places at least three modes of documentary in dialogue: the institutional mode (the film's literary and historical sources), the objective mode (the social realist leanings of some of the film's supporters and participants), and the dissident mode (the aesthetic practices of Lotar and others who collaborated with French surrealism). (Mendelson 2005, p. 67)

Tal y como sucederá con la película dirigida por Joris Ivens *Tierra de España* (1937), *Tierra sin pan* tendrá un gran eco internacional. En un contexto como el de los años treinta, en donde las imágenes en movimiento eran solo las cinematográficas, el peso de la representación española en el extranjero se forja en gran medida a través de estos documentales. El *tema hurdano* era tabú ya desde finales del siglo XIX, así que se puede presagiar el impacto de las imágenes de Buñuel en contra de las ideas gubernamentales que pregonaban la prosperidad en los campos de España.[2]

En referencia al primero de los modos apuntados por Mendelson, el institucional, *Tierra sin pan* recoge la tradición cultural e histórica española en varios sentidos: la tradición pictórica con referencias a Velázquez (las meninas y los enanos), las escenas tétricas que nos remiten a *Los desastres de la guerra* de Goya (1810-1815), pero también la visita de Alfonso XIII a Las Hurdes el año 1922 con la intención de romper con el aislamiento ancestral de este territorio.[3]

2 Con la expresión *tema hurdano* nos estamos refiriendo a la situación de miseria y subdesarrollo de esta zona montañosa situada al norte de Extremadura, situación que tuvo eco internacional gracias a los testimonios de expediciones de especialistas por la zona llevadas a cabo ya desde el siglo XIX.

3 El diálogo histórico sobre los acercamientos a Las Hurdes continuará después de *Tierra sin pan*, con el objetivo de cuestionar la asociación de este territorio extremeño con la miseria, la enfermedad y la muerte. En este sentido, Franco organizará en el año 1954 un

Las Hurdes. Tierra sin pan es un film ensayo porque combina la concepción cinematográfica de marco y de ventana. Cine marco porque tiene detrás toda una ideología estética marcada por el surrealismo. Así pues, nos encontramos ante un referente estético de primer rango, que es reflexión sobre el propio cine pero también sobre el género documental a partir del binomio realidad-ficción:

> The flow from one image to another is not smooth: there are jumps in the cuts and disruptions between sound and image. Buñuel reveals both his sources and himself as agents in constructing the film's narrative. (Mendelson 2005, p. 79)

Tierra sin pan se ha convertido en referente por su vertiente estética estructuralista, pero también por la hibridación entre reflexión metadiscursiva y reflejo de la realidad. Este film se puede analizar, pues, desde el punto de vista del cine como ventana al mundo. En palabras de Herrera:

> [*Tierra sin pan*] se revela como ciertamente subversivo pues se sitúa al margen de todos los discursos oficiales no solo ideológica sino también estéticamente, pues sólo hay que comparar su película con los antecedentes cinematográficos que nos han llegado [en referencia al documental insignia de las Misiones Pedagógicas *Estampas*, de José Val de Omar, 1932]. (Herrera 2013, pp. 99-10)

Si la influencia de *Tierra sin pan* todavía se palpa en el cine español actual, no se siente menos la de *El espíritu de la colmena* (1973), el único film de Víctor Erice producido por Elías Querejeta. Esta película fue realizada en el marco de lo que se denomina Nuevo Cine Español (NCE) de los años sesenta y setenta, asociado a la época de García Escudero como director del Departamento de Cinematografía y Teatro, cuando éste crea una nueva categoría llamada Cine de Interés General. El NCE incluye películas que escapan parcialmente a la censura con el objetivo de que sean vistas en el extranjero para mostrar una imagen más aperturista de la España franquista. Se trata de un cine de ficción de calidad artística y que a su vez se muestra sutilmente crítico con la dictadura.[4]

Uno de los elementos subyacentes en el prolífico universo simbólico del

viaje similar al de Alfonso XIII, que quedará plasmado en el documental *Informe de Las Hurdes* (Herrera 2013, pp. 97-124). Todavía habrá dos intervenciones más en este diálogo fílmico diacrónico: un documental periodístico producido por Televisión Española el año 1969 titulado *Las Hurdes* y un No-Do de 1976 en el que se narra el viaje de Manuel Fraga a Las Hurdes, todo en aras de limpiar la imagen de España a través de la que fue su mayor vergüenza: el tercermundismo con Las Hurdes como símbolo internacional.

4 Querejeta será el productor más importante del NCE.

film de Erice es el mito prometeico.[5] Otro elemento reiterado es el de la farsa o fingimiento. Uno de los elementos es el fingimiento entre Fernando y Teresa y el otro elemento de la farsa lo encontramos en la relación entre las dos niñas, Ana e Isabel.

Encontramos también dos posibles juegos léxicos, uno con el nombre de Frankenstein y del dictador Franco. Otro con la presencia reiterada de las colmenas, que se forman por celdas y que a su vez esta palabra remite a las celdas de las cárceles. De hecho, los primeros planos de los panales de las abejas (fig. 2) recuerdan el primer plano de las abejas con el burro en *Tierra sin pan* (fig. 1). Además, el tempo lento, los personajes solitarios, la iluminación cuidadísima y la fotografía en general, remiten al tratamiento estético y narrativo de muchos de los documentales que ocupan las siguientes páginas, y especialmente en *El cielo gira* (2004), dirigido por Mercedes Álvarez.

En cuanto a las representaciones y significados específicos del paisaje rural en el film de Erice, destacamos el plano general de un campo de secano con una casa al fondo y el horizonte rectilíneo que funciona como *leitmotiv* (fig. 3), y que heredarán claramente *El cielo gira* y el documental dirigido por Neus Ballús *La plaga* (2013). Dicha casa del fondo de este plano general, que será sustituida en *El cielo gira* por un árbol, recuerda estéticamente a las casas de *El grito del sur*: *Casas viejas* (1995), dirigido por Basilio Martín Patino, también por el hecho de que las puertas y ventanas permanecen abiertas. En referencia a las secuencias en las que aparecen las vías del tren en medio del infinito del paisaje rural segoviano, las entendemos como elemento de unión entre lo urbano y lo rural.

En conclusión, en esta película se superponen diversas capas simbólicas que están interrelacionadas y que incluso se retroalimentan: a) El mito de Frankenstein y la inocencia infantil en tensión con la curiosidad hacia lo desconocido y temido; b) la Guerra Civil y el Franquismo a un nivel explícito: el maqui, Teresa que escribe a un exiliado, Fernando y Teresa que fingen una relación, el fusilamiento seguido de un primer plano de la guardia civil, los primeros planos de símbolos fascistas: el escudo de la falange al principio o la bandera franquista en la fachada del colegio; c) la

5 Encontramos tres elementos que remiten a ese jugar a ser dios. El primero aparece en la película de Frankenstein que se proyecta en el cine del pueblo. Crear un ser humano con pedazos de muertos significa traicionar la voluntad divina, hecho relacionable con traicionar la voluntad del caudillo, que lo es por dios y por España y que representa el dogma del nacionalcatolicismo. La imagen de Frankenstein se proyecta a su vez en Don José, muñeco de las partes del cuerpo que aparece en la clase de Ana e Isabel, al que significativamente es Ana quien pone los ojos. La segunda y la tercera analogías prometeicas las encontramos en el personaje de Fernando. Como apicultor, crea vida y es el dios de su colmena. Además, Fernando escribe un tratado de apicultura, proceso en el que reflexiona sobre la colmena de manera asimilable a la reflexión crítica sobre la sociedad represiva en la que vive (Zunzunegui 1994, pp. 42-70).

Figuras 2-3. Fotograma de *El espíritu de la colmena*

represión franquista implícita: la colmena, la relación de las dos hermanas, los cuadros religiosos, el tratado de Fernando sobre apicultura, las setas venenosas; y d) la reflexión sobre el propio discurso cinematográfico: como cuando Isabel le explica a Ana que «en el cine todo es mentira».

Desde una interpretación subjetiva, la metáfora de Ana, que busca en lo rural la respuesta a un misterio como es para ella el monstruo de Frankenstein, puede ponerse en paralelo al sentimiento del realizador español cuando mira a través del objetivo el paisaje rural en el que se encuentran las respuestas a ciertos males congénitos de la sociedad española. Cuando Ana busca en medio del campo, encuentra escondido a un maqui. Así pues, la niña puede interpretarse como una metáfora de la España, inmadura aún, que no se ha podido encontrar cara a cara con su miedo más temido: toda la verdad sobre los muertos del Franquismo, para que puedan ser marcados con su correspondiente topónimo las tumbas de sus muertos, se permita el reconocimiento y la reconciliación subsiguiente a la superación del trauma.

Al mismo tiempo que aparece el NCE, en Barcelona surge otra nueva corriente cinematográfica. El grupo catalán rodaba películas fantásticas y de terror con las que se evadía de la realidad social y experimentaba con técnicas cinematográficas nuevas. Este grupo se ha denominado Escola de Barcelona. Era necesaria, pues, esta explicación para entender la aparición de una nueva hornada de documentales. Esta Nova Escola de Barcelona ya no se caracteriza, como la original, por el cine de ficción de tema fantástico, sino por los documentales de creación, en los que el tema rural es algo recurrente. El documental más paradigmático de los propiamente rurales de la Nueva Escuela de Barcelona es *El cielo gira*. No es casual que esta realizadora fuese la montadora de *En construcción* de José Luis Guerín (2001).

El cielo gira, al igual que *En construcción*, se enmarca en el documental de autor de los años noventa y los dos mil. El punto de vista de la cámara es subjetivo y se corresponde siempre con la mirada de la realizadora,

que refuerza su punto de vista con su propia narración en *off*. En este documental se tratan temas típicos de la ruralidad como la soledad y el envejecimiento poblacional a causa del éxodo rural, que son, en definitiva, signos de declivio y muerte; el recuerdo de la Guerra Civil Española. Los nuevos usos de lo rural (como el turismo paleontológico).[6] Las nuevas ruralidades se observan también con el punto de vista de la realizadora, la joven que ha abandonado el pueblo y ahora lo observa como una forastera que pertenece a lo urbano, similar al modo en que Buñuel se acerca a Las Hurdes. Es una de las paradojas producto del éxodo rural español. El retorno de las nuevas generaciones desarraigadas y con un paradójico sentimiento de otredad en la pertenencia. Este tema aparecerá también en *Los materiales*, en *Nadar* y en *La plaga*.

Como en *Tierra sin pan* y *En construcción*, nos encontramos ante un *film ensayo* porque se combinan la perspectiva cinematográfica realista y la estructuralista. Percibimos la ventana u observación de la realidad a través de la cámara en tanto que Álvarez muestra la realidad del campo español sobre temas como el despoblamiento, el envejecimiento y la inmigración. Pero también el marco o la idea del cine como arte con acento en lo estético y con potencialidad de expresión del sentimiento humano en el sentido de que se muestra la vuelta a los orígenes de la realizadora, en una suerte de *Bildungsroman* ruralista. En este sentido, *El cielo gira* enlaza con *Nadar* de Carla Subirana. De hecho, las primeras imágenes del film, como el fotograma de la figura 4, remiten metadiscursivamente a las teorías del marco y de la ventana como maneras complementarias de entender el cine (Elsaesser, Hanager 2010, pp. 82-107).

La referencia posiblemente más directa entre dos films que aparece este trabajo es probablemente el homenaje de Álvarez a Erice a través del plano general del campo de secano con un árbol al fondo y el horizonte despejado e infinito que funcionará como *leitmotiv*. La semejanza formal entre ambos planos (figuras 3 y 5) resulta inapelable.

6 Es interesante el paralelismo irónico que se establece en la primera escena entre la mujer vieja y el dinosaurio. El monólogo de la mujer sobre los dinosaurios evidencia la gran transformación social en el entorno rural envejecido y aislado. Se produce un efecto de contraste similar en la última escena del film, donde dos ancianos conversan, a lo lejos, sobre el universo. La mujer vieja no entiende bien de dónde vienen los dinosaurios, que aparecen como símbolo cultural urbano, alejado de lo rural.

Figura 4. Fotograma de *El cielo gira*

2 Nuevos documentales de creación sobre lo rural

Como pasó previamente con la Escuela Nacional de Cinematografía, la Nova Escola de Barcelona se articula en gran medida a través de un centro de estudios cinematográficos. En este caso, el Màster de Creació Documental que se imparte en la Universitat Pompeu Fabra. Así pues, buena parte de los documentales que se tratan en este epígrafe han sido realizados como tesis de dicho máster, concretamente *Aguaviva*, *Nadar*, *N-VI* y *La plaga*. En este epígrafe comentaremos también otros documentales rurales hechos en España sin especial vinculación con dicho máster, pero que se enmarcan en los mismos principios temáticos, estilísticos y cronológicos.

Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando (2001), de Nilo Gallego, es un experimento artístico inspirado en la idea creativa de hacer música aprovechando el sonido de cencerros de un rebaño. La simple idea de hacer música con las ovejas tiene mucho de estético, de la función poética del lenguaje. El reflejo de la realidad de la ganadería de tránsito en España es un hecho secundario en este mediometraje. El tipo de tomas, cámara en mano, con mucho movimiento, recuerda a *Las Hurdes. Tierra sin pan* y se aleja de *El espíritu de la colmena* y de *El cielo gira*, donde los planos son eminentemente estáticos.

En cambio, *El somni* (2009), dirigido por Christophe Farnarier, cuenta la historia del que presumiblemente es el último pastor trashumante catalán. En el siglo XIV, Alfonso X el Sabio inició la regulación de la trashumancia en España, para la que todavía se conservan las vías pecuarias o cañadas. Durante cinco o seis meses, los pastores han viajado con su rebaño a otras partes del país para encontrar mejores pastos. En este documental se tratan temas como el envejecimiento de la población rural y el cambio en sus usos, la metáfora de la muerte o el sentimiento de la pérdida de las

raíces en lo rural. Los paisajes pre-pirenaicos que se muestran están muy lejos de las áridas llanuras extremeñas y salmantinas.

Aguaviva (2006), de Ariadna Pujol, habla de éxodo rural, inmigración y conflictos lingüístico-culturales. No hay voz en *off*, como sucederá también en *La plaga* y *El somni*. En Aguaviva, pueblo de la comarca de Matarraña (Teruel) se lleva a cabo un llamamiento a familias jóvenes para paliar el envejecimiento de la población autóctona. Acuden sobre todo gentes de Argentina y de Chile. Aquí se muestran las dificultades de adaptación de estas nuevas familias. Las nuevas iniciativas para las zonas rurales parten casi siempre de lo urbano. De esta manera, se genera una tensión entre éstas y la gente del campo, muchas veces reticente a estas injerencias de lo urbano en lo rural, alejado de la polis.

Destacamos un diálogo entre unas mujeres de *Aguaviva* y una vecina de otro pueblo. En la Matarraña se habla el catalán, hecho que genera un agravio comparativo con los vecinos de los pueblos turolenses donde solo se habla el español. La mujer de Aguaviva afirma que se siente aragonesa, mientras que su vecina monolingüe le reprocha que, por hablar esa *otra* lengua (catalán, pero al que se refieren como «chapurreao») es solo medio aragonesa. Y es que las fronteras políticas difícilmente coinciden con las lingüísticas, y este tipo de conflictos están muy arraigados en lo rural, en donde se establecen la mayor parte de líneas fronterizas. También esta diversidad lingüística se está perdiendo.

Nadar (2008), de Carla Subirana, es un documental en el que ella misma cuenta su historia de búsqueda de la identidad de su abuelo, al que no conoció. Como en *El cielo gira*, es la misma realizadora la que nos invita al viaje personal de búsqueda de sus raíces, en una suerte de *Bildungsroman*. *Nadar* se localiza sobre todo en la ciudad de Barcelona, pero nos interesa un momento en el que la protagonista se desplaza a un pequeño pueblo del Pirineo (en La Vall Fosca). Es allí, en lo rural, donde se buscan las raíces, la identidad. Aflora nuevamente el tema del éxodo rural español de los años cincuenta. Destacamos la secuencia en la que Subirana se compara con su prima, que ha permanecido en el pueblo trabajando de ganadera. En cambio, la realizadora es totalmente urbanita. Así pues, se establece la contraposición entre lo urbano y lo rural mediante una doble personificación femenina. Cuando hablamos de ruralidad española, aparecen los ancianos. El tema del alzheimer, esta pérdida de memoria, se relacionaría también con la pérdida de la memoria colectiva.

Los materiales (2009) es un documental de creación del colectivo Los Hijos que sitúa la acción en el pueblo de Riaño, en el norte de León, que fue reubicado para la construcción de una presa. La identidad está muy relacionada con el sentimiento de pertenencia a un territorio, a un lugar marcado toponímicamente (el pueblo en lo rural, el barrio en las ciudades). Es la necesidad de esta pertenencia e identificación afectiva con el lugar originario lo que despierta, por ejemplo, a los hijos de los fusilados

franquistas, la necesidad de marcar con coordenadas concretas el lugar donde yacen sus antepasados.

En este sentido, *Los materiales* narra la vuelta a Riaño de uno de los directores del film para indagar sobre su identidad a partir de los testigos supervivientes del pueblo antiguo, ahora sepultado por las aguas. Nuevamente, como en *Nadar* y en *El cielo gira*, se narra una vivencia personal del realizador, que será a su vez la voz en *off*. A través de los relatos sobre el pueblo, se ahonda en la complejidad del sentimiento de arraigo y en el desconcierto de identidad que implica esta reubicación cartográfica de un mismo topónimo. *Los materiales* lleva implícita la referencia metonímica al Franquismo. Uno de los elementos propagandísticos clave durante la dictadura fue la inauguración de grandes infraestructuras como los pantanos, publicitada a través del No-Do. Sin embargo, el pantano de Riaño se inauguró mucho después de la dictadura, en tiempos del gobierno de Felipe González, en los años ochenta del siglo XX.

Otro elemento implícito es la paradoja de lo rural siempre al servicio de lo urbano. Los habitantes de Riaño tienen que sacrificar sus casas y sus tierras en pro del abastecimiento hídrico de las ciudades. Destacamos de este documental un fotograma especialmente evocativo en sentido similar a las figuras 3 y 5. Se trata de la figura 6, en la que se observa un plano general en blanco y negro con un horizonte abierto sobre el agua del pantano y una carretera abandonada que se sumerge absurdamente en las profundidades del agua. Este plano se hace eco de sus antecedentes pero resalta la alteración de lo rural con el elemento urbano. Nuevamente, tomas muy largas y voz en *off* que reflexiona sobre lo rural. También nos recuerda al cuadro de Pello Azketa en el *El cielo gira*. El contenido simbólico y evocativo de este plano general es evidente.

Relacionado también con las grandes obras e infraestructuras en territorio rural, citamos el documental *N-VI* (2013) dirigido por Pela del Álamo. La N-VI es una carretera que parte de Madrid y acaba en La Coruña.[7] Las nacionales se están substituyendo por autopistas o autovías, de manera que las viejas carreteras como esta no soportan a penas tráfico, provocando que los pueblos que se encuentran en su trayecto pierdan toda oportunidad de negocio y se despueblen. Así pues, los *no-lugares* (en términos de Marc Augé) que se habían construido en los pueblos de su trayecto (prostíbulos, gasolineras, moteles) están ahora abandonados. En el tráiler de la película aparecen un grupo de señoras mayores paseando por la carretera, donde no transita ningún coche. Van conversando y explicando los edificios abandonados que se encuentran a su paso, entre ellos, un antiguo prostíbulo. Esta escena del tráiler recuerda el inicio de *El cielo gira*, donde una anciana va caminando mientras habla de los dinosaurios. Refiriéndose a

7 En España, la red nacional de transportes se organiza de manera radial desde Madrid.

Figura 6. Fotograma de *Los materiales*

las características semánticas de los ríos, Enric Bou afirma que:

> Els rius es poden relacionar amb aquest sentit de l'espai, ja que tenen una doble condició de ser a la vegada llisos i estriats. Defineixen però al mateix temps són difícils de definir. Des d'una perspectiva geogràfica, estableixen una ruta molt clara, però alhora el seu contingut (significat) és difícil de determinar. (Bou 2013, p. 71)

Esto mismo se podría aplicar a las carreteras o a las vías de tren, que son espacios estriados (anclados geográfica y significativamente) pero lisos (proponen un itinerario, un desplazamiento e incluyen infinitos lugares consecutivos como los pueblos). Como en *El somni*, *N-VI* es también una *road movie*. En conclusión, en estos nuevos documentales sobre el campo, aparece el viaje rural como una manera de viajar dentro del propio país, que ya encontrábamos en *Las Hurdes*. Es un viajar sin salir fuera, que se relaciona con el viaje interior para buscar las propias raíces.

3 *La plaga* (2013) o la ruralidad en los márgenes

La plaga no es un documental rural prototípico, ya que su acción se sitúa en los márgenes entre lo rural y lo urbano: en una zona de la periferia barcelonesa llamada Gallecs. Se trata de uno de los pocos espacios sin urbanizar de la comarca del Vallès Oriental. Este film de Neus Ballús sugiere la reflexión sobre la idea de vivir en los márgenes, jugando con la analogía entre márgenes urbanos (geográficos) y márgenes sociales (humanos).

Los personajes protagonistas están en una especie de purgatorio, un momento de incertidumbre y de soledad en sus vidas, e intentan encontrar la salida a este sitio (o momento vital) de tránsito. Todos ellos se encuentran en proceso de asumir su presente. Ballús consigue repartir el prota-

gonismo entre cinco personajes, que se irán interrelacionando a lo largo del film dentro de este espacio rural de frontera. Dos de estos personajes son inmigrantes (uno moldavo y la otra filipina). En una conversación entre Iuri, el inmigrante moldavo, y su compañero de piso, se percibe cierta frustración por haber emigrado desde un entorno rural en el país de origen a una gran ciudad como Barcelona para acabar trabajando en el campo.[8] Un sentimiento similar se reflejaba en las familias inmigrantes de *Aguaviva*. El personaje de la cuidadora del geriátrico, filipina, se presenta con ambigüedad, jugando con los tópicos y los prejuicios del espectador.[9]

Enric Bou, en su libro *La invenció de l'espai*, cita el concepto de Deleuze y Guattari de espacio alternativo o en los márgenes. Además, Bou introduce los conceptos de espacio liso y estriado. El espacio urbano se consideraría espacio bien definido, estriado, mientras que el rural encaja con la definición de espacio liso:

> Al llibre *Mille Plateaux* (1980) Deleuze i Guattari proposaren el concepte d'espai alternatiu, un que pertany als nòmades, que viuen als marges de la societat consolidada – o estriada [...]. L'espai llis convida a la itinerància, vagant entre les regions en comptes d'anar d'un lloc a un altre amb punts específics de sortida i d'arribada. (Bou 2013, p. 70)

En cuanto a los vínculos entre lo urbano y lo rural, Bou cuestiona el concepto de frontera urbana histórica, tal y como se cuestionará en *La plaga*: «Les fronteres i les ciutats són molt més entrellaçades del que sospitem. Per això necessitem tornar a analitzar el concepte de frontera urbana històrica de manera urgent» (2013, pp. 104-105). Asimismo, propone unos límites que están «més a prop de la percepció i la definició de l'espai urbà en termes d'una sèrie d'oposcions: centre-perifèria, rural-urbà, alt-baix, rics i pobres» (2013, p. 123). Nos interesa esta propuesta de definir lo urbano y lo rural a través de diferentes variables que pueden acercar un espacio a lo prototípico o a lo periférico de categorías como campo y ciudad.

Esta ruralidad semiurbana, situada en el umbral entre campo y ciudad, nos acerca a los elementos que conectan las dos categorías cuestionadas aquí: las carreteras, los coches y los espacios de la heterotopía como moteles y asilos. En una de las secuencias, una ambulancia traslada a María de su masía al asilo. Aparece la ambulancia como nexo entre lo rural y lo urbano. La residencia de ancianos es uno de los espacios de la heterotopía de Foucault, perteneciente al segundo de los seis tipos, «heterotopias

8 Su amigo le pregunta: «¿Trabajas en el campo?, ¿y para ello vienes de Moldavia?».

9 En una secuencia se cruzan la prostituta (ya presentada anteriormente) y la cuidadora filipina. Las asociaciones basadas en estereotipos del espectador modelo provocan la inferencia inconsciente de pensar que la filipina es también prostituta.

of deviation», en el que Foucault incluye también hospitales, prisiones y cementerios (Foucault 1984, pp. 46-49).

Se ha afirmado más arriba que *El espíritu de la colmena* y *El cielo gira* comparten un plano general con un paisaje de campo árido como *leitmotiv*. Algo similar sucede con uno de los planos recurrentes de *La plaga* (fig. 7). Otro sería un primerísimo plano de la mosca blanca en una hoja de *phaseolus vulgaris* (judías) (fig. 8). El tercer *leitmotiv* es la voz en *off* diegética del hombre del tiempo. Comentaremos estos tres elementos en las siguientes líneas. Esta película comparte los planos lentos y de cámara estática con *El cielo gira* y se diferencia en el hecho de que en *La plaga* no hay voz en *off* narradora.

En referencia al primer motivo (fig. 7), los planos generales de lo rural adquieren un significado diferente al comentado hasta ahora. Ha desaparecido la línea recta del horizonte, que más que apuntar significados, los evocaba, mientras que ahora en el horizonte se atisba el elemento urbano. En este caso, el elemento de conexión con lo urbano: la autovía y un hotel típicamente de carretera o de periferia urbana de la cadena hotelera internacional Ibis. Estos dos elementos nos remiten a los *no-lugares* de Augé, ya que son espacios que se reproducen idénticamente en todo el mundo, lugares de tránsito donde uno se siente como en ninguna parte concreta. Con este cambio en el horizonte, ahora topografiado por *no-lugares* que remiten a lo urbano, se pierde lo poético de los planos generales rurales anteriores, poniendo lo rural al servicio de la ciudad.

Robert Davidson ha destacado el papel principal del hotel como elemento de creación del «global conduct (movement of goods and people, behaviour, styles and aesthetics) and the experience of the built environment of the modern metropolis» (2006, p. 169). Este autor afirma que en comparación con otros como la fábrica, la estación o los cafés, el hotel ha sido poco estudiado por los críticos (2003, p. 10; 2006, p. 169). Davidson destaca la conexión directa entre el hotel y los medios de transporte, su importancia como lugar de detención en una dinámica de movimiento como es el viaje, su vinculación con lo urbano y la experiencia de compresión espaciotemporal que se experimenta en ellos (2003, p. 11).

El segundo *leitmotiv* lo encontramos en los primeros planos de mosca blanca (fig. 8), que remiten a la enfermedad y la muerte, como en ciertos planos de *Las Hurdes* de Buñuel (fig. 1). También resuenan los primeros documentos fílmicos españoles de lo rural, de la mano del entomólogo Leandro Navarro, durante los años diez y veinte del siglo XX.

También aparece la paradoja de la agricultura ecológica como una agónica muerte de la agricultura tradicional. Es interesante observar la continuidad de estos primerísimos planos de mosca blanca, donde se plasma el proceso de deterioro de la planta con el avance de la plaga y el último plano con la lluvia que aparece como un milagro de la purificación. Este proceso entomológico es paralelo al proceso vital individual que viven los protagonistas.

Figura 7. Fotograma de *La plaga*

Figura 8. Fotograma de *La plaga*

El tercer *leitmotiv*, como hemos dicho, es la voz radiofónica de un meteorólogo, que aparece reiteradamente y se convierte en hilo conductor del relato.[10] Con sus progresivos pronósticos de condiciones de sequía y de calor asfixiante típicas del verano catalán se aumenta la sensación de angustia por la situación de la cosecha ecológica de Raül. A su vez, este motivo reiterado recuerda la estrecha dependencia que se tiene de la naturaleza en el trabajo del campo, conexión que se pierde en la sociedad urbanita. En palabras del padre de Raül: «Al camp, les feines s'han de fer com s'han de fer [...] Les feines del camp s'han de fer, cada cosa al seu moment [...] S'ha buscat una feina que al camp no hi ha hores».

A propósito de este *leitmotiv* acústico, destacamos la importancia del sonido homodiegético en el relato: es muy representativo en escenas como la del diluvio (lluvia y truenos), pero también cuando María, por la noche, en el asilo, asoma la cabeza por la ventana para escuchar a los grillos, metonimia sonora de lo rural. De día, el sonido de las chicharras acentúa la sensación de calor. Podemos relacionar esta significación de los sonidos

10 Se trata de Francesc Mauri, uno de los meteorólogos más mediáticos de Cataluña.

rurales con el uso de dichos sonidos en *El espíritu de la colmena*, especialmente el sonido silbante del viento en el campo segoviano.

Para cerrar el análisis de este film, revisaremos del simbolismo del agua como elemento purificador, protagonista sobre todo de la escena del desenlace, donde una lluvia fuerte limpia las hojas del huerto de Raül y elimina la mosca blanca, que representaba la enfermedad, la degradación, la miseria y, en definitiva, la muerte. El agua de lluvia limpia la cosecha y también moja a los protagonistas a modo de purificación: a la cuidadora y a María, la anciana, que se ha mostrado rebelde ante las duchas pero que acepta con alegría el agua de lluvia, porque representa lo natural, lo no impuesto, lo rural de sus orígenes. Como en una sinfonía, la lluvia es el punto climático de la película. Destaca el plano general del campo, el camino y la silla de la prostituta, vacía, con el que se inicia el crescendo de la lluvia.

En la segunda década de los dos mil, y ya claramente en *La plaga*, tenemos la sensación de presenciar una transición, el inicio de algo, con la muerte de María y con la lluvia. Una puerta abierta a algo nuevo. A diferencia de los otros documentales rurales, *La plaga* ya no mira hacia el pasado, sino hacia el presente y el futuro. Esto pasa en momentos de crisis y de cambio, como el actual. Es un campo totalmente diferente: lo rural al servicio de lo urbano, como en *Los materiales*, *La plaga* consigue un sentido redondo de significación, que ya se conseguía en *El cielo gira* y es igualmente diálogo intelectual con sus influencias (intertextualidad) y reflexión metafílmica (realidad y ficción).

4 Conclusiones

Después de todo lo visto y sin ánimo de exhaustividad, nos atrevemos a proponer una taxonomía para los documentales españoles que tratan la ruralidad. Podemos dividirlos en dos grupos: el film ensayo y el documental propagandístico, siendo conscientes de los numerosos casos de hibridación. De hecho, todos ellos beben en mayor o menor medida de las mismas fuentes, entre las que destacamos estas: 1) la primera y principal es *Tierra sin pan* de Buñuel, película que consideramos híbrido entre los dos grupos que acabamos de apuntar (al menos en su recepción internacional se le da este contenido propagandístico); 2) otra fuente son *Los desastres de la guerra* de Goya (1810-1815) y las pinturas de Velázquez;[11] 3) La tercera fuente es *El espíritu de la colmena*, concretamente por su fotografía, cuyo responsable fue Luis Cuadrado.

11 Más que a obras concretas, nos referimos a tipos de personajes y *mise-en-scène*. En el caso de Velázquez, escenas de *Tierra sin pan*, *El espíritu de la colmena* e incluso *La plaga*, entre otros, nos remiten por ejemplo a retratos de personajes hechos por Velázquez como *El bufón don Diego de Acedo* (1634), *Menipo* (1639) o *El bufón don Sebastián de Morra* (1645).

El tipo de paisaje de esta película producida por Elías Querejeta conecta con el hecho de que el cine es un medio ligado a la modernidad y, por lo tanto, a lo urbano. Por este motivo, cuando se traslada la cámara al campo, este queda marcado o connotado por una serie de premisas: a) el paisaje rural como eminentemente poético; b) el paisaje rural como lienzo en blanco y espacio abierto de límites inabarcables, o al menos mucho menos definidos que en el espacio urbano; c) y el paisaje rural como lugar donde predomina el plano espacial sobre el plano temporal. En el paisaje rural es como si el tiempo se hubiese congelado o permaneciese solapado en un espacio de la inmensidad que da cabida a infinitos tiempos pasados.

Entonces emerge la historia a partir de este espacio llano en contraposición al espacio estriado, en términos de Deleuze y Gattari. En estos paisajes emergerá la geografía implícita de España, más allá de los tópicos de la ruralidad en los paisajes manchegos (considerados despectivamente *la España profunda* desde la periferia), con todos sus clichés y sentimientos latentes: las guerras no cicatrizadas todavía en el tiempo (la Guerra Civil o las guerras carlistas), las miserias, el retraso y el envejecimiento de sus gentes, entre otros. Todos significados que yacen latentes en este espacio de cariz melancólico y telúrico. El paisaje rural como pozo del que el arte extrae la historia a través de relatos personales en diferentes momentos.

En cuanto a la Guerra Civil en la ruralidad española, queda todavía la inquietud de no poder marcar toponímicamente los lugares donde yacen los muertos del Franquismo, que fueron enterrados sin lápida durante los años treinta y cuarenta, con nombres exponenciales como el de Federico García Lorca. Queda el misterio del paisaje rural, la muerte y la miseria de un país que esconde debajo de la alfombra del campo las vergüenzas que lo urbano, lo racional y político, se afana en tapar, como cuando aludíamos, al hablar de *El espíritu de la colmena*, a Ana como metáfora de la España que no se resigna a la ocultación y que quiere conocer la verdad sobre las víctimas del Franquismo.

Hemos visto cómo los cambios históricos y sociales se reflejan a través del arte de su época y, en concreto, por el cine. Además, en épocas de importante cambio social y de crisis, el cine (como todo arte) deja la mirada hacia el pasado para centrarse en los problemas del presente, como hemos visto en *La plaga* (2013), pero también ocurre en *Tierra sin pan* (1933) y en *Tierra de España* (1937). Vemos pues, que la historia del documental rural español se rige por un comportamiento pendular: épocas prolíficas y épocas de sequía. Observamos que la mirada cinematográfica se dirige unas veces a lo urbano (años cincuenta, años ochenta) y otras más a lo rural (años treinta, años dos mil). Parece que ahora nos encontramos en un momento fértil de miradas de cámara hacia lo rural, acordes con la tendencia a un nuevo realismo social de carácter metafísico.

Bibliografía

Bou, Enric (2013). *La invenció de l'espai: Ciutat i viatge*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Davidson, Robert (2003). «Spaces of Immigration 'Prevention' Interdiction and the Nonplace». *Diacritics*, 3-4, pp. 3-18.

Davidson, Robert (2006). «A Periphery with a View: Hotel Space and the Catalan Modern Experience». *Romance Quarterly*, 53 (3), pp. 169-183.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2010). «Cinema as Eye: Look and Gaze». In: *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. London; New York: Routledge, pp. 82-107.

Foucault, Michel (1984). «Of Other Spaces: Heterotopias». *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.

Herrera, Javier (2013). «El documental *Informe de las Hurdes* de la Comisaría de Extensión Cultural». En: Poyato, Pedro; Gómez, Agustín (eds.), *Campo y contracampo en el documental rural en España*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, pp. 97-124.

Mendelson, Jordana (2005). «Las Hurdes: Land Without Bread (1933)». In: *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. University Park, (Pa): Pennsylvania State University Press, pp. 65-90.

Ovies, Alberto (2008). «Campo y ciudad en el cine español» [en red]. En: *Congreso Internacional de Historia y Cine* (Madrid, 5-8 de septiembre de 2007). Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, pp. 798-809. Disponible en `http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17803` (2015-11-22).

Poyato, Pedro; Gómez, Agustín (eds.) (2013). *Campo y contracampo en el documental rural en España*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

Torreiro, Casimiro (ed.) (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, (1995-2010)*. Madrid: Cátedra.

Whittaker, Tom (2011). *The films of Elías Querejeta: A Producer of Landscapes*. Cardiff: University of Wales Press.

Zunzunegui, Santos (1994). «Entre la historia y el sueño: Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la Colmena* de Víctor Erice». En: *Paisajes de la forma: Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 42-70.

Filmografía

Aguaviva (2006). Dir. Ariadna Pujol. España: Alea Docs & Films.

El cielo gira (2005). Dir. Mercedes Álvarez. España: José María Lara P.C.; Alokatu S.L.

El espíritu de la colmena (1973). Dir. Víctor Erice. España: Elías Querejeta.

El grito del sur. Casas viejas (1995). Dir. Basilio Martín Patino. España: La Linterna Mágica.
El somni (2009). Dir. Christopher Farnier. España: Luis Miñarro.
En construcción (2001). Dir. José Luis Guerín. España: Ovideo TV.
Estampas (1932). Dir. José Val de Omar. España: Gobierno de España.
Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando (1999). Dir. Nilo Gallego. España: Centro de Operaciones Land Art El Apeadero.
Informe de Las Hurdes (1955). España: Comisaría de Extensión Cultural.
La plaga (2013). Dir. Neus Ballús. España: El Kinògraf; Televisió de Catalunya.
Las Hurdes (1969). España: Televisión Española.
Los materiales (2009). Dir. Luis López Carrasco; Natalia Marín Sancho; Javier Fernández Vázquez. España: Colectivo Los Hijos.
N-VI (2013). Dir. Pela del Álamo. España: Diplodocus.
Nedar (2008). Dir. Carla Subirana. España: Benecé Produccions; Televisió de Catalunya.
The Spanish Earth (1937). Dir. Joris Ivens. USA: Contemporary Historians Inc.
Tierra sin pan (1933). Dir. Luis Buñuel. España: Ramón Acín.
Un chien andalou (1929). Dir. Luis Buñuel; Salvador Dalí. France: Bazmark.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Il Castellet 'italiano'
La porta per la nuova letteratura latinoamericana

Francesco Luti
(Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Abstract This paper seeks to recall the 'Italian route' of the critic Josep Maria Castellet in the last century, a key figure in Spanish and Catalan literature. The Italian publishing and literary worlds served as a point of reference for Castellet, and also for his closest literary companions (José Agustín Goytisolo and Carlos Barral). All of these individuals formed part of the so-called *Barcelona School*. Over the course of at least two decades, these men managed to build and maintain a bridge to the main Italian publishing houses, thereby opening up new opportunities for Spanish literature during the Franco era. Thanks to these links, new Spanish names gained visibility even in the catalogues of Italian publishing houses. Looking at the period from the mid-1950s to the end of the 1960s, the article focuses on the Italian contacts of Castellet as well as his publications in Italy. The study concludes with a comment on his Latin American connections, showing how this literary 'bridge' between Barcelona and Italy also contributed to exposing an Italian audience to the Latin American literary *boom.*

Sommario 1. I primi contatti. – 2. Dario Puccini e i nuovi amici scrittori. – 3. La storia italiana dei libri di Castellet. – 4. La nuova letteratura proveniente dall'America latina.

Keywords Literary relationships Italy-Spain. 1950's 1960's. Literary criticism. Spanish poetry.

Alla memoria del Professor Gaetano Chiappini e del 'Mestre' Castellet.

1 I primi contatti

Fu in Francia, a Lourmarin, nel 1959, che l'allora giovane critico catalano Josep Maria Castellet, invitato dal poeta Pierre Emmanuel, prese parte a un incontro tra intellettuali europei per dibattere sulla situazione delle rispettive culture. Questo risulterà essere il primo vero approccio internazionale di Castellet come critico durante il quale farà la conoscenza, tra gli altri, dei fondatori della COMES (Comunità Europea degli scrittori), Giovan Battista Angioletti e Giancarlo Vigorelli. All'epoca direttore e segretario de *L'Europa Letteraria*, Vigorelli offrirà ampio spazio nella sua rivista alla tematica spagnola, pubblicando, tra le altre, poesie di Carlos Barral e di José Agustín Goytisolo che con Castellet, proprio in quegli

anni, avevano intrapreso un comune cammino alla ricerca di orizzonti nuovi per la letteratura spagnola che ristagnava in un'epoca ben lungi da un'apertura democratica.

Castellet entra a far parte del consiglio direttivo della COMES nel giugno del 1960, e l'incarico gli permette di viaggiare spesso nei principali paesi europei nei quali farà incetta di riviste e di libri al passo coi tempi, oltre a stringere rapporti che risulteranno poi decisivi per tanti aspetti, con scrittori e intellettuali di altre nazionalità.

Ciò costituì una svolta nella formazione di uno studioso che si destreggiava in pieno franchismo con a disposizione minimi sbocchi verso l'esterno. La sua dimestichezza con la lingua transalpina per essersi formato all'Istituto francese di Barcellona, sommata alla sensibilità naturale che certi catalani posseggono verso ciò che proviene d'Oltralpe, permisero a Castellet di seguire da vicino le uscite delle riviste francesi come la sartriana *Les Temps modernes*. Tuttavia è l'Italia l'altro paese fondamentale per il consolidamento di Castellet come critico all'avanguardia, e vi approda a più riprese. Qui inizia a tessere la rete di rapporti con coloro che a cavallo tra la fine del Cinquanta e gli albori del Sessanta erano da considerarsi i principali editori e autori dell'epoca.

Nel mondo editoriale, come avremo modo di trattare in queste pagine, Einaudi, Feltrinelli, ma anche Bompiani, Lerici e Guanda, si dimostreranno gli editori più attenti alle vicende spagnole e a una letteratura che continuava a pubblicarsi nonostante tutto.

In una delle prime visite romane, grazie al comune amico Dario Puccini, Castellet fu presentato a Vasco Pratolini che nella *città eterna* viveva già da qualche anno dopo aver lasciato la Firenze natia, alla quale poche cose ormai lo legavano. A Roma Pratolini, oltre a scrivere, collaborava con l'industria cinematografica con sceneggiature di film, alcuni tratti da suoi romanzi. La sua firma la troveremo in *Paisà* di Rossellini (1946), in *Mara* di Blasetti (1953), in *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti (1960), e naturalmente in *Cronache di poveri amanti* di Lizzani (1953), oltre a *Le ragazze di Sanfrediano* di Zurlini (1954), e in *Cronaca familiare* sempre di Zurlini (1962), film con il quale ottiene il *Leone d'Oro* al Festival di Venezia oltre al premio della *Semana del Cine en color de Barcelona*.

Nel corso degli anni Castellet e Pratolini s'incontreranno più volte, e in una di queste occasioni, – come Castellet ebbe a ricordare – Pratolini, *buen conversador* sempre restio a parlarne, gli raccontò del suo *divorcio* da Firenze. Nel 1960, durante una vacanza a Barcellona in compagnia della consorte, Pratolini fa la conoscenza anche di Barral e di José Agustín Goytisolo. Il maggiore dei fratelli Goytisolo, che per il suo vero interesse per la nostra cultura già parlava e scriveva un buon italiano, in quella occasione lo accompagnerà a scoprire la città condal. Già quasi interamente tradotto in lingua spagnola per le edizioni argentine (Emecé, Siglo Veinte, Losada) nelle quali gli autori (e i lettori) spagnoli dell'epoca lo avevano

potuto leggere, in quei giorni Pratolini, grazie soprattutto alla mediazione di Castellet, si farà convincere da Barral per realizzare una possibile edizione spagnola di una sua opera.

Tuttavia dovrà pazientare poiché gli editori argentini che detenevano i diritti, inizialmente, non sembravano favorevoli al progetto di Barral. Dunque per giungere al primo Pratolini pubblicato sul suolo spagnolo, dovranno trascorrere altri cinque anni, quando nel 1965, lo stesso Castellet lo stampa per i tipi di Edicions 62, di cui era direttore letterario. La casa editrice pubblicava in catalano e, ispirato dalle grandi figure dell'editoria italiana, Castellet era riuscito a ritagliarvisi un ruolo del tutto inedito per l'editoria spagnola di allora. In anni recenti, in una delle sue memorie, riconoscerà aver posseduto i quattro 'sensi' necessari a svolgere quel compito, quello di direttore letterario, appunto: occhio, naso, orecchio e mano (Castellet 2012, p. 20).

L'ideatore della collana in cui fu inserito Pratolini, «El Balancí», fu proprio Castellet. Tra i suoi sessanta titoli, tutti in catalano, che mano a mano venne pubblicando, sono ricompresi alcuni tra i più significativi scrittori italiani del dopoguerra: per un totale di circa seicentocinquanta titoli editi. «El Balancí» fu la prima collana di rilievo della nuova casa editrice fondata nel 1961 dagli attivisti catalanisti Max Cahner e Ramon Bastardes, ed è indicativo che i primi cinquanta titoli risultarono essere tutte traduzioni. Quando Castellet andrà in pensione, nel 1997, i titoli in catalogo ammonteranno a tremilacinquecento.

Tra i molti autori stranieri, anche diversi, tutti scrittori significativi del nostro dopoguerra: Pavese, Pratolini, Vittorini, Pasolini e Calvino. Va dato quindi il merito a Castellet di essere stato l'antesignano (nel caso di Calvino, Vittorini e Pratolini) a pubblicare sul territorio spagnolo libri di autori impegnati come *La lluna i les fogueres* di Pavese (1965), il Vittorini di *Conversa a Sicília*, nel 1966; il Pratolini di *Crònica dels pobres amants* (1965) e di *Metel·lo* (1966), il Calvino de *El baró rampant* (1965), ne costituiscono il risultato.

Tuttavia nel 1965, poco dopo la prima uscita di Pratolini in Spagna, anche la casa editrice di Barral stampa un'opera di Pratolini, *La constancia de la razón*, tradotta da un allora giovane e promettente scrittore, Manuel Vázquez Montalbán, mentre la versione catalana, *Crònica del pobres amants*, fu opera di Maria Aurèlia Capmany.

In uno degli incontri avuti da chi scrive con Castellet negli anni recenti, il critico catalano sovente ebbe a esprimere simpatia e stima nei confronti di Pratolini, ritenendolo sempre attento e curioso verso le sollecitazioni (letterarie e sociali) provenienti dalla Spagna. Nelle loro conversazioni ricorreva frequentemente la domanda di Pratolini: *¿Y qué vas a hacer?* Non dimentichiamoci che proprio nel 1960, Pratolini aveva concluso e stampato *Lo scialo*, il suo romanzo di maggior respiro che immortalava un paio di decenni fondamentali della storia sociale italiana, consolidandolo tra i

pochi (e i primi) scrittori a intuire la fine di un'epoca e capace di indicare nuove vie per la narrativa italiana in quegli anni di crisi e trasformazione che rappresentarono il ventennio del Quaranta e del Cinquanta.

Non sorprende l'interesse (e la preoccupazione) in tempi non sospetti che Pratolini e i suoi amici Vittorini e Bilenchi, ebbero a esprimere per le sorti politico-sociali della Spagna sotto regime. Non è questa la sede per dilungarsi sull'importanza che assurse la *Guerra di Spagna* per alcuni scrittori italiani di questa generazione, tanto che alcuni manifestarono persino la volontà di partire per appoggiare i repubblicani (e mi riferisco allo stesso Pratolini e a Vittorini).

In un periodo di timida apertura verso orizzonti democratici, dunque, Castellet si recava spesso in Italia, il più delle volte per viaggi lampo. Molte sono le orme impresse nello stivale. In una lettera di Carlos Barral a Luciano Foà[1] (redattore di Einaudi e futuro fondatore della casa Adelphi), si rendeva noto che Castellet fosse appena rientrato da Roma e da Napoli per riunioni della COMES, e che non vedesse l'ora dell'uscita italiana della antologia *Veinte años de poesía española* (Castellet 1960), in cui egli stesso aveva raccolto sia i poeti del 27, che quelli della generazione della guerra, del 36, oltre a quelli del 50. Nella silloge si tracciava l'evoluzione della poesia spagnola a partire dal 1939, analizzandone lo sviluppo in parallelo alla lirica d'Europa facendo luce sul cambio di guardia tra la poesia simbolista e quella realista. Ma mentre in quegli anni in Italia il realismo appariva ormai superato, in Spagna mancava una riflessione sia a livello letterario che cinematografico tale da consentire un auspicabile dietrofront.

In data 8 giugno del 1961[2] Castellet è a Torino e da lì muove per Dogliani, in provincia di Cuneo, dove il *principe dell'editoria* (l'editore per antonomasia, come gli piaceva definire Einaudi) una volta all'anno era solito riunire i collaboratori stretti affinché si confrontassero con un critico straniero. E in quel 1961 era il turno di Castellet. L'ennesima traccia di Castellet nella nostra penisola, si ha la prima settimana di marzo del 1962, per un'altra riunione della COMES, ma ve ne sarebbero da segnalare altre; ciononostante basti affermare che fu grazie a questi frequenti spostamenti che Castellet ebbe modo di stringere rapporti con nuovi scrittori e al contempo consolidare quelli già intrapresi.

2 Dario Puccini e i nuovi amici scrittori

L'amicizia con Dario Puccini, che Castellet aveva conosciuto in Spagna a metà degli anni Cinquanta, risulterà essere la più intensa e proficua.

1 Fondazione Giulio Einaudi, Torino. Archivio Einaudi, 20 ottobre 1960, fasc. Barral, 118.

2 Fondazione Giulio Einaudi, Torino. Archivio Einaudi, 14 giugno 1961, fasc. Salinas, 175.

Ispanista molto vicino alla cultura democratica del dopoguerra spagnola, nonché attento traduttore, tra gli altri, anche del libro di Barral, *Diecinueve figuras de mi historia civil*, Puccini si rivelò da subito uomo-chiave nella costruzione del *puente* tra i due paesi, e in particolare offrendo il suo decisivo contributo alla diffusione italiana di alcuni dei nuovi autori della letteratura spagnola, soprattutto quelli legati alla città di Barcellona (Gil de Biedma, Barral, Goytisolo e Castellet) e appartenenti alla cosiddetta *Escuela de Barcelona*. Le puntuali vacanze di Puccini (sempre accompagnato da moglie e figlio) a Calafell sulla costa che si dirama a pochi chilometri a sud di Barcellona (nido estivo del Barral *marinero*), dureranno un trentennio, fino agli anni Ottanta, e serviranno al consolidamento di questo importante vincolo.

Puccini fu pioniere in Italia a parlare di Castellet e a promuoverne la traduzione delle pubblicazioni. Già in un lontano articolo del gennaio del 1956, lo ebbe a definire come «giovane critico catalano di valore» (Puccini 1956, p. 9) elogiando uno dei suoi scritti «Un aspecto inédito y ejemplar de los premios literarios». In un successivo numero de *Il Contemporaneo*, nel 1957, dedicò un intero articolo alla figura di Castellet e a la sua *La hora del lector*. Un'amicizia di vari decenni quella con Puccini, testimoniata dalle molte lettere scambiate; e in una delle tante conversazioni private di chi scrive con Castellet, il *Mestre* accennò al merito di Puccini di aver introdotto diversi autori italiani alla «Scuola di Barcellona», *in primis* il Pasolini delle *Ceneri*.

A questo punto è doveroso riferirsi, seppur brevemente, al ruolo che seppero svolgere nei confronti dell'allora giovane letteratura spagnola, due degli intellettuali più efficaci del dopoguerra italiano. Difatti, Italo Calvino ed Elio Vittorini si riveleranno necessari, insieme a Giulio Einaudi, per indurre gli spagnoli della denominata 'Generación del cincuenta', specialmente il nucleo barcellonese, a decidersi per un cambio di rotta che agli inizi del Sessanta appariva urgente.

I due condirettori del *Menabò* spingeranno Castellet, teorico giovane ma già seguito in quegli anni, a un cambio: non più continuare dietro la scia di un anacronistico realismo, bensì intraprendere il cammino verso un mutamento già in atto nella società letteraria europea. All'epoca di Formentor, in Italia realismo e neorealismo apparivano obsoleti per non aversi saputo adeguarsi ai tempi, sordi all'impellente trasformazione di una società inesorabilmente avviata al capitalismo. Una realtà culturale che andava riadattata e che riviste come il *Menabò di letteratura* avevano cominciato a interpretare.

Castellet rimase colpito dal *Menabò*, dove il rapporto tra letteratura e industria, e la ricerca di un linguaggio e una poetica che vi si potessero adattare, erano considerati i nodi urgenti da sciogliere. Nei suoi dieci numeri fino al 1967, la rivista che proprio Giulio Einaudi pubblicava, aveva puntato a ridefinire l'orizzonte culturale italiano. L'impostazione della

letteratura in una società industriale come veniva proposta in quelle pagine, fu certo una delle spinte per trovare nuove vie. A ciò va aggiunto che gli ideatori e l'editore, furono coloro che a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del Sessanta, rimasero molto vicini a Castellet e ai suoi compagni d'avventura. Sarà proprio Calvino a incoraggiare Barral a impegnarsi come editore e a istruire in tal senso i fratelli Goytisolo, Luis e Juan, narratori agli esordi. E fu grazie anche a lui che questi ultimi si pubblicheranno da subito in Italia: Juan nel 1959 con *Fiestas* e Luis due anni dopo con *I sobborghi*, entrambi per Einaudi.

Nei giorni del *Primer Coloquio Internacional sobre Novela* tenutosi nel 1959 a Formentor, in occasione dell'assegnazione della seconda edizione del premio Biblioteca Breve riservato a un giovane narratore spagnolo, Calvino, già del tutto immerso nelle problematiche della società contemporanea (tema del dibattito maiorchino) vi era arrivato col non di certo leggero bagaglio d'esperienza.[3] Proprio i catalani Barral, Gil de Biedma, Goytisolo e Castellet, si riveleranno tra gli spagnoli che con Calvino ed Einaudi, instaureranno i rapporti editoriali e personali più ravvicinati. Si apre così un'epoca marcata da uno scambio fitto e produttivo, almeno durante un paio di decenni, 1955-1975, e proprio nel più decisivo dei momenti della letteratura spagnola del Novecento. In quel primo *Coloquio* si erano infatti gettate le basi per la nascita, un paio d'anni più tardi, del *Prix Formentor* e del *Prix International de Littérature* che proietteranno la Seix Barral sullo scenario editoriale internazionale scaturendo uno scambio di pubblicazioni di grande rilevanza.

Due anni più tardi, nel 1961, questi rapporti vennero consolidandosi grazie alla presenza in terra spagnola, e sempre in occasione degli incontri primaverili di Formentor, di Elio Vittorini con cui Castellet trascorrerà molte ore. Pochi anni prima della scomparsa di Vittorini, Castellet passa qualche giorno in compagnia dell'amico a Milano. In un suo commosso ricordo, si legge: «De Vittorini vaig aprendre viva voce moltes coses sobre literatura, bastants anys després d'haver llegit les seves novel·les. Potser, però, el que em va impressionar més d'ell va ser la passió per la literatura, l'áfany per descobrir valors joves, la recerca obsessiva del 'nou'» (Castellet 2012, pp. 15-19).

In quest'epoca decisiva per le sorti della letteratura spagnola, Castellet avvertì fosse giunta l'ora di un cambio, proprio quando i postulati teorici del realismo avevano cominciato a tremare e un'intera generazione di scrittori cominciava a sfaldarsi. Nei suoi ritorni romani Castellet continuava a incontrarsi con Pratolini e a rafforzare il vincolo d'amicizia con Puccini; ma lo si poteva vedere accomodato a un tavolino con Rafa-

3 Si veda, a tal proposito, Luti, Francesco (2014). «Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta». *Quaderns d'Italià*, 19, pp. 177-194. Sugli incontri di Formentor cfr. Anche Riera, Carme; Payeras, María (ed.) (2009). *1959, De Collioure a Formentor*. Madrid: Visor.

el Alberti e signora, ospiti per un lungo periodo in città, o a gustarsi un caffè in compagnia di Alberto Moravia e di Elsa Morante. Di lì, il passo per arrivare a Pier Paolo Pasolini fu breve: A presentarglielo fu proprio Puccini in una di quelle occasioni: poi si rividero nel 1964 al premio Etna-Taormina, quando il poeta presentava il *Vangelo Secondo Matteo* e in quella circostanza, Vigorelli e Castellet non ebbero difficoltà a convincerlo a sostenere la COMES in appoggio agli scrittori spagnoli che stavano subendo repressioni del regime, con molti arresti. C'era poi il vantaggio che Pasolini, da filologo, potesse elevarsi, come difatti fece, a promotore del riconoscimento di lingue d'ambito minoritario e di dialetti. E il catalano era una di quelle, tanto che già nel 1947 Pasolini aveva incaricato allo scrittore ed ecclesiastico esiliato a Friburgo, Carles Cardó, presentatogli da Gianfranco Contini, un'antologia di poesia catalana che si pubblicò, a cura dello stesso Pasolini, in *Quaderno romanzo*, n. 3 (l'ultimo di fatto), nel mese di giugno col titolo *Fiore di poeti catalani*. Altri incontri con Pasolini avranno luogo dopo la metà degli anni Sessanta, quando il poeta capiterà almeno un paio di volte a Barcellona dove, accompagnato da Goytisolo, s'inoltrerà nella Barcellona più recondita. In una di queste visite terrà un incontro con gli studenti universitari nella sala di dissezione dell'Hospital Clínico. Di lui Castellet pubblicherà, come anticipato, il romanzo più noto, *Una vita violenta* (Pasolini 1967).

Due tra i più significativi i poeti italiani del Novecento con cui Castellet ebbe a trattare furono Giuseppe Ungaretti e Salvatore Quasimodo. Con Ungaretti si conobbero durante un viaggio in Grecia, e successivamente, vi furono altre opportunità d'incontrarsi col *maestro* quando Ungaretti stesso prese a rivestire l'incarico di presidente della COMES. Quasimodo, invece, in occasione del primo viaggio del Nobel siciliano in Spagna, il 21 novembre del 1961, sarà presentato da Castellet stesso alla Casa del Libro di Barcellona per un incontro con i lettori.

Tuttavia anche un altro poeta, e con le antenne sempre tese a ciò che stava accadendo nella penisola iberica, Franco Fortini (*un tipo muy serio*, come lo ebbe a definire durante un incontro del gennaio del 2011 con chi scrive), con Castellet intrattenne un rapporto epistolare tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del Settanta. Ma torniamo al 1959, anno che per più aspetti funse da spartiacque per la presa di coscienza di certi intellettuali spagnoli. Il 1959 è da considerarsi anno decisivo anche perché correva il ventennale dalla morte di Antonio Machado, e ciò costituiva un altro segno per un netto giro di chiave. In Italia l'interesse per la situazione sociale spagnola e per la sua letteratura sembrava destarsi da un letargo protrattosi a lungo, e l'editoria mostrava curiosità verso quegli autori intenti a offrire un'immagine del loro paese che differisse da quella propagandata dal regime. L'impellente bisogno di aggiornare i cataloghi con voci nuove che nonostante la censura avessero qualcosa da dire, da rivelare al mondo che si svelava oltre la frontiera iberica. Esemplificative

le parole di Romano Bilenchi in una intervista pubblicata nel 1960 sul numero 42-43 di *Nuovi Argomenti* a testimoniare quanto appena affermato. Bilenchi dichiarava che:

> Al giorno d'oggi un vero movimento letterario utile al mondo è quello dei giovani narratori spagnoli. Non solo è valido poeticamente poiché questi scrittori puntano sul romanzo come universo, ma anche socialmente. Non è susseguente ad alcun avvenimento, ma del tutto spontaneo. La realtà spagnola che questi narratori rappresentano non è quella di Franco, della falange, dei banchieri, dei latifondisti e dei preti. Essi preannunciano qualcosa che in Spagna può accadere. (Bilenchi 1960, pp. 36-42)

Lo scrittore toscano considerava il *movimento letterario* come un qualcosa in procinto di sbocciare, purtuttavia ancora inesistente come tale. Eppure Bilenchi, Carlo Bo, Elio Vittorini, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, e altri intellettuali, sentivano avvicinarsi l'ora del riscatto spagnolo.

3 La storia italiana dei libri di Castellet

Proprio nel 1960, il libro che meglio rispecchiava l'immagine della situazione letteraria spagnola era *La hora del lector* (Castellet 1957) di Castellet, i cui diritti, pochi mesi prima, le case editrici Seix Barral ed Einaudi avevano iniziato a trattare. In una lettera del 24 ottobre[4] Joan Petit informava Foà del proposito di giungere a una pronta traduzione italiana del titolo edito due anni prima da Seix Barral. Si trattava di uno studio approfondito che segnava un rilevante passo in avanti nella formazione di un intellettuale d'inizio anni Cinquanta qual era Castellet. Il testo molto doveva alle innumeri discussioni con i suoi *compañeros de viaje*, e al fiuto di Castellet per tutto ciò che filtrava dall'estero.

Il primo in Italia a recensirlo fu Puccini, e con largo anticipo rispetto all'edizione che finalmente si pubblicherà per i tipi di Einaudi col titolo *L'ora del lettore* nel 1962. Su *Il Contemporaneo* del luglio 1957, Puccini farà riferimento all'opera spagnola uscita alla fine di aprile dello stesso anno. Nel libro emergeva il binomio autore-lettore, chiave del pensiero del Castellet di quell'epoca che aveva intuito che la lettura di un testo fosse di per se stessa un atto interpretativo legato a una situazione storica ed esistenziale nella quale un soggetto vive e opera: un soggetto-lettore che, dipendendo dalle forme della conoscenza e dell'immaginario del proprio tempo, indaga una risposta ai suoi dubbi.

4 Fondazione Giulio Einaudi, Torino. Archivio Einaudi, 24 ottobre 1959, fasc. Petit, 41.

La casa Einaudi non tarderà a definire i dettagli della pubblicazione: il contratto verrà spedito per la controfirma con lettera del 10 ottobre 1959, per essere poi restituito in un'altra missiva datata 4 gennaio 1960.[5] L'uscita italiana susciterà certo interesse per un'opera che anni più tardi, Umberto Eco definirà «profetica» nelle prestigiose pagine del *The Times Literary Supplement* (Eco 1967, pp. 875-876).

Come anticipato, agli inizi del 1962 usciva in Italia *L'ora del lettore* di Castellet e con un esplicito sottotitolo: *Il manifesto letterario della giovane generazione spagnola* (Castellet 1962). Presso la libreria Einaudi di Roma, il 13 aprile del 1962, Cesare Cases, Rosa Rossi, Dario Puccini e Gianfranco Corsini lo presentavano libro in compagnia dell'autore.

Molte le recensioni tra le quali una di Guido Piovene (già noto in Spagna per il suo romanzo del 1942, *Cartas de una novicia*) su *L'Espresso* del maggio del 1962. Piovene definirà Castellet come il «caposcuola di una letteratura non ufficiale» (Piovene 1962, p. 5) e ammetterà che il libro gli sia servito a chiarire cose a cui aveva già pensato senza mai riuscire a metterle così bene a fuoco, perché è necessaria l'abitudine del lettore per una vera tensione intellettuale.

È significativo che perfino Calvino preferisse *L'ora del lettore* all'antologia, sempre di Castellet, *Veinte años de poesía española*, considerandola una difesa a viso aperto nei confronti della libertà di pensiero, oltre alla tesi dove sosteneva che ogni lettore reinterpreta il mondo latente nel romanzo, nettamente controcorrente al realismo sociale spagnolo dell'epoca. Dal canto suo, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* non tarda a ottenere la meritata traduzione italiana. A disputarsi la partita saranno Feltrinelli, Lerici ed Einaudi, ma ad aggiudicarsi i diritti del libro di Castellet sarà Giangiacomo Feltrinelli che lo stampa nel 1962 col titolo *Spagna poesia oggi: La poesia spagnola dopo la guerra civile*. Feltrinelli, il giovane editore milanese che già nel 1960 non si era lasciato scappare l'occasione di pubblicare il polemico *Romancero della resistenza spagnola* (Puccini 1960) che raccoglieva testi di poeti in esilio e altre testimonianze della Guerra Civile, oltre a un'ampia introduzione di Puccini. Il libro verrà presentato in un paio di occasioni (Milano e Roma), contando con la partecipazione di Barral con i rischi del caso, qualora ne fosse venuto a conoscenza il regime. La silloge di Castellet riunisce un gran numero di poeti, compresi i barcellonesi Barral, Jaime Gil de Biedma e Goytisolo. Le liriche sono raggruppate per anno di pubblicazione (dal 1939 al 1961), e a ogni anno è aggiunta una breve nota di Puccini che firma anche la *Premessa all'edizione italiana*, mentre Castellet sigla l'introduzione. Tre i traduttori: lo stesso Puccini, l'ispanista Mario Socrate, e Rosa Rossi. Il libro esce nella collana de «Le Comete», nella quale, tra gli altri, fanno parte Juan Rulfo (*Pedro Páramo*)

5 Fondazione Giulio Einaudi, Torino. Archivio Einaudi, 4 gennaio 1960, fasc. Seix Barral, 62.

e Antonio Ferres (*Los vencidos*). Nella copertina viene specificato che non si tratta di «un'antologia di 'belle' poesie: ma la cronistoria *in action* [...] un itinerario dal simbolismo al realismo alle esperienze nuove [...] e anche il 'lungo viaggio attraverso il fascismo' tanto lungo, in Spagna, che dura ancora». Nella quarta di copertina (probabilmente redatta da Puccini) si leggono alcune righe politico-letterarie che servono a inquadrare meglio il lavoro del critico catalano.

Grazie alla vasta corrispondenza tra le due case editrici, Einaudi e Seix Barral, possiamo appurare che vi fu un serio tentativo di pubblicare il libro presso Einuadi già sin dal 1959, quando Giulio Einaudi, ospite di Barral a Calafell aveva conosciuto di persona *ragazzi della Scuola di Barcellona*. In una lettera del 25 novembre[6] a Barral, Einaudi stesso rende noto che «aspettava con ansia i *Vent'anni di poesia spagnola* del Castelletti» (italianizzandone il cognome), per affidarlo alla lettura dei suoi migliori collaboratori, Calvino *in primis*.

Nell'estate del 1960[7] Barral scriveva a Foà rivelando che Valerio Riva, redattore di Feltrinelli, «in vacanza qui in questi giorni» aveva richiesto i diritti allo stesso Castellet. Come di abitudine, Barral aveva concesso un paio di mesi affinché si prendesse visione dei dettagli del testo per decidere, aggiungendo che incombeva una certa urgenza poiché si trattava di un periodo in cui si stavano riordinando valori e speranze. Tuttavia, seguirono un altro paio di lettere riguardanti la questione: quella del 20 ottobre del 1960, in francese, con cui Barral scrivendo a Foà approfittava l'occasione del viaggio di Castellet in Italia (Roma, Napoli, per incontri della COMES) per esercitare pressione sugli einaudiani, rivelando che nel frattempo aveva bussato alla loro porta anche un altro editore italiano, Editori Riuniti, con il quale Puccini collaborava. La lettera si concludeva con un sollecito «à fin de calmer Castellet».

Ciononostante, la lettera che fa crollare ogni speranza di veder pubblicato il libro presso Einaudi, stavolta in italiano, la indirizza Foà a Barral in data 31 ottobre del 1960,[8] in cui si spiegavano le ragioni per le quali l'antologia, il cui saggio d'introduzione era considerato molto *bello*. Si trattava di certo di un'opera «valida soprattutto come atto di accusa per 'uso interno'» ma non si sposava al catalogo einaudiano. La scelta dei poeti, secondo coloro che l'avevano presa in visione era sì fatta per «orientare il lettore verso una presa di posizione politica», purtuttavia non sembrava «esaurire il problema della poesia spagnola dalla guerra a oggi come ci sembra sarebbe necessario per un pubblico di lettori stranieri che non conosce a fondo la vostra situazione e i vostri problemi». Inoltre esisteva

6 Fondazione Giulio Einaudi, Torino. Archivio Einaudi, 25 novembre 1959, fasc. Barral, 51-52.

7 Fondazione Giulio Einaudi, Torino. Archivio Einaudi, 25 novembre 1959, fasc. Barral, 51-52.

8 Fondazione Giulio Einaudi, Torino. Archivio Einaudi, 31 ottobre 1960, fasc. Barral, 120.

un altro ostacolo: trovare dei traduttori all'altezza dei poeti scelti. Ragioni per cui, alla fine, il libro è scartato da Einaudi, benché, due anni dopo vedrà la luce presso Feltrinelli.

L'antologia di Castellet fu criticata da Oreste Macrí su *L'Approdo*.[9] Puccini, che considerava Macrí suo «unico maestro», stimò il giudizio «troppo severo»[10] specificando ch'egli stesso ha voluto presentare l'antologia per precisarne i limiti. Ciononostante, Puccini giustificava il lavoro di Castellet purché lo si intendesse nel contesto politico spagnolo dell'epoca, aggiungendo che a lui pare «storicamente giusto che, nella Spagna oppressa, ci sia qualcuno che dica che la letteratura debba stare al servizio della lotta, ecc.», e che toccherà poi alla storia correggere certe approssimazioni così «come è avvenuto da noi dopo il '45».[11]

Macrí ben presto si era accorto della presenza delle nuove voci della *Escuela de Barcelona*; e già nel 1960 aveva letto l'edizione spagnola di *Veinte años de poesía* che Puccini gli aveva spedito.[12] Nel numero 11 de *L'Approdo*, quello di luglio-settembre del 1960, aveva abbozzato alcune opinioni in proposito. Tuttavia, nella rassegna del 1963, invece, Macrí accusava Castellet di peccare di superficialità nel trattare Machado e il suo *ingenuo marxismo.* Il critico pugliese ravvisava un'infinità di esempi dell'influsso sotterraneo della «soffocata voce di Federico» nella poesia del dopoguerra spagnolo fino a quel momento, cosa che Castellet non aveva neppure segnalato. Puccini rendendosi conto che Lorca era appena citato nel libro, nella sua premessa provava a giustificare l'assenza di Lorca per l'arco di tempo che copre l'antologia di Castellet. Puccini (con lettera del giorno 8 marzo del 1963)[13] ribadiva la «troppa severità» di Macrí, e sottolineava altri meriti dell'antologo catalano, tra i quali l'aver risvegliato un certo interesse verso un coraggioso gruppo di giovani le cui opere sono da considerare *anticonformiste*, autori che si sentono «investiti d'una missione civile»; inoltre l'aver scaturito un dibattito sulla poesia spagnola sia dentro che fuori Spagna. Nonostante il severo giudizio di Macrí, a quel tempo, nel 1963, risultava necessario che si presentassero in Italia nomi nuovi e controcorrente rispetto al potere politico che esisteva allora in Spagna.

Già dal principio degli anni Sessanta, Castellet figurava in quotidiani e riviste italiane con una certa frequenza, e non solo per i libri che veniva

9 Macrí, Oreste (1963). «Simbolismo e realismo: Intorno all'antologia di José María Castellet». *L'approdo letterario*, 21, pp. 71-87, in seguito raccolto in Macrí, Oreste (1996). *Studi Ispanici. II. I critici.* Napoli: Liguori, pp. 337-361.

10 Lettera di Dario Puccini a Oreste Macrí del 17 ottobre 1957, (Fondo Macrí, ACGV).

11 Lettera di Dario Puccini a Oreste Macrí del 12 gennaio 1963, (Fondo Macrí, ACGV).

12 Con lettera del 6 giugno 1960, (Fondo Macrí, ACGV), Puccini scrive a Macrí: «Ti mando l'antologia di Castellet, così potrai metterla nella bibliografia...».

13 Lettera di Dario Puccini a Oreste Macrí del 8 marzo 1963, (Fondo Macrí, ACGV).

pubblicando, ma anche per i suoi interventi e le prese di posizione su giornali come *Il Corriere della Sera*. Tra gli autori di Barcellona, fu indubbiamente il *Mestre*, colui che raggiunse il primato di essere tradotto, e più diffusamente, in volume in Italia. A parte i due libri del 1962, quello stesso anno l'editore Bompiani pubblicava, curata da Arrigo Repetto, *La nueva ola*, antologia che presentava nove racconti di altrettanti giovani scrittori, tra i quali Fernández Santos, Juan Goytisolo, Martín Gaite, Matute, García Hortelano. Castellet s'incaricherà di introdurre il lavoro del curatore Repetto che lo aveva definito «il maggior critico spagnolo della generazione e autentico capo-scuola del realismo storico spagnolo» (Repetto 1962). Il testo che Castellet redige apposta per il lettore italiano serve a riassumere le origini e le prime tappe di ciò che si conosceva come il *realismo storico spagnolo*. Castellet, quello stesso anno, scriverà un prologo a una raccolta antologica di poesie di José Agustín Goytisolo per la casa editrice Guanda edita, *Prediche al vento e altre poesie* (Goytisolo 1962, pp. 13-29). Inoltre firma anche «La giovane poesia realista spagnola», introduzione a *Hablando en castellano: Poesia e critica spagnola d'oggi*, un'altra silloge di poesia spagnola contemporanea che uscirà in Italia in quegli anni (Cerboni Baiardi, Paioni 1963, pp. 154-161).

Infine, per chiudere la carrellata sulle pubblicazioni di Castellet in Italia, nel 1976 vede la luce un'altra importante antologia di Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet 1970) per i tipi di Einaudi con il titolo *Giovani poeti spagnoli* (Castellet 1976) confermando, ancora una volta l'efficacia delle relazioni tra il gruppo di Barcellona e il mondo editoriale italiano. Questa antologia è ancora oggi da considerarsi una pietra miliare nella poesia spagnola, avendo Castellet colto nel segno, in tempi non sospetti, individuando quali fossero gli autori nuovi in un momento storico così delicato come quello della Spagna di allora. La edizione italiana, inoltre, sanciva il ritorno a pubblicare con Einaudi di Castellet dopo molti anni, anni in cui il rapporto con Giulio si era mantenuto sempre vivo.

4 La nuova letteratura proveniente dall'America latina

I rapporti tra gli esponenti della *Escuela de Barcelona* e i principali editori italiani tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del Sessanta, permisero al contesto editoriale e letterario italiano di aprirsi alla letteratura latinoamericana. Se proprio in quegli anni i principali autori del cosiddetto *boom* sudamericano cominciarono a essere pubblicati in Italia, ciò fu possibile soprattutto grazie al lavoro di mediazione e alla spinta costante di diffusione di Castellet e compagni. Con Barcellona in veste di intermediaria, si riuscirono a stabilire legami che permisero ai cataloghi della Seix Barral e, nel caso italiano, a quelli di Einaudi e di Feltrinelli, di incrementare i loro titoli.

Negli anni Cinquanta l'universo delle lettere latinoamericane presso di noi era praticamente sconosciuto. Tuttavia, fu attraverso il canale francese che autori del calibro di Jorge Luis Borges, approdarono nella nostra penisola. Grazie a Claude Gallimard, lo scrittore argentino inizia a farsi conoscere in Europa. Giulio Einaudi, in amicizia con l'editore francese, decide di pubblicare Borges in italiano. Tra i sudamericani dell'epoca, Einaudi aveva già dato alle stampe Pablo Neruda, niente meno che nella traduzione del futuro premio Nobel Quasimodo (Neruda 1952). L'idea, appunto, gli venne su consiglio di Gallimard che nel 1951 includeva *Ficciones* ne «La Croix du Sud», collana diretta da Roger Caillois. Visto il successo avuto in Francia, nel 1955 Einaudi stampa *Finzioni*: *La biblioteca di Babele*, nella collana sperimentale diretta da Elio Vittorini, «I gettoni», che presentava giovani autori, soprattutto italiani, la maggior parte dei quali si consoliderà col passare del tempo. Curioso scoprire che la traduzione di Borges si era basata sull'edizione francese, e che solo in anni recenti questo libro dell'argentino sia stato ritradotto dal testo originale.

Sarà Feltrinelli (coetaneo di Castellet), colui che negli anni Sessanta offrirà maggior spazio in Italia agli autori latinoamericani contemporanei. Appartenente a una delle famiglie di industriali più ricche del paese, intorno al 1955 Giangiacomo Feltrinelli aveva dato vita a un interessante progetto editoriale coadiuvato da redattori come Giorgio Bassani, Luciano Bianciardi e Valerio Riva. Nel giro di pochi anni la casa editrice milanese ottenne i primi successi di mercato con la pubblicazione, tra gli altri, de *Il dottor Zivago* (sua la prima edizione mondiale) e di un altro capolavoro, *Il Gattopardo*, dell'allora sconosciuto Tomasi di Lampedusa. Il contributo di Feltrinelli, accanto a editori come Bompiani, Mondadori, Guanda, e Giulio Einaudi «el gran senyor de l'edició europea» (Castellet 1987, p. 27), segna definitivamente il decennio del Sessanta. Feltrinelli offrirà spazio anche ad alcuni giovani autori spagnoli come i fratelli Goytisolo e Luis Martín Santos.

Tra i latinoamericani possiamo distinguere il messicano Juan Rulfo, che inizialmente fece parte della scuderia feltrinelliana prima di passare definitivamente a quella einaudiana. Nelle lettere in lingua castigliana il nome di Rulfo è un nome pesante, le sue sono due sillabe di spicco, poiché è considerato tra i maestri del Novecento. In una passeggiata del 2009 di chi scrive in compagnia di Castellet in una Barcellona d'inizio novembre, lo stesso critico ebbe modo di ricordare affettuosamente la figura di Rulfo con queste parole: *Hablar de Rulfo, son palabras mayores*.

È indicativo che Rulfo sia stato il primo autore degli appartenenti al cosiddetto *boom* a essere pubblicato in Italia: era il 1960 quando usciva per Feltrinelli *Pedro Páramo*. Sappiamo che Rulfo ha scritto poc'altro, e che proprio questo esile libro, *Pedro Páramo*, è da considerarsi un capolavoro al quale molti autori tra cui Gabriel García Márquez, si sono ispirati. Sia Rulfo che García Márquez sovente, in quegli anni, avranno modo di capitare a Barcellona e consolidare amicizia e rapporti editoriali con Castellet

e compagni. Molte le fotografie che li ritraggono insieme nell'epoca immediatamente successiva, soprattutto tra il 1967 e il 1975 quando lo scrittore colombiano si trasferì per risiedere qualche anno nella città catalana.[14]

Nel 1964 lo stesso Feltrinelli scommette su un altro messicano, Carlos Fuentes e successivamente accoglierà nel suo catalogo altri autori sudamericani come Juan Carlos Onetti ed Ernesto Sábato. Dal 1968 in Italia sarà possibile leggere, sempre grazie al marchio Feltrinelli, Gabriel García Márquez e il suo *Cent'anni di solitudine*.

Va detto che Barral, Goytisolo e Castellet mantennero con i consulenti di Feltrinelli, soprattutto con Riva, redattore e memoria storica della casa editrice, frequenti scambi sin dal 1960, contribuendo a far insorgere un interesse a larga scala verso la letteratura latinoamericana che attraeva il contesto editoriale italiano per racchiudere in sé elementi inediti ed esotici che si giustapponevano agli ingredienti del fortunato realismo magico per una miscela di grande efficacia. Un interesse che prendeva campo nonostante il concetto sbagliato che faceva ritenere, da parte degli addetti ai lavori italiani, un tutt'uno (almeno dal punto di vista commerciale) Spagna e America Latina, per il fatto che si trattava della stessa lingua e di due aree culturali comunicanti. Per questo i cataloghi, e non pochi, delle case editrici avevano preso a considerare come un unico mondo queste due lontane aree geografiche.

A questo errore di prospettiva accennava Calvino in una lettera a Barral del 1966,[15] riferendosi in particolare al suo agente letterario Erich Linder (di International Editors). Poiché Calvino era già tradotto al castigliano per le edizioni argentine, Linder si rifiutava di concedere il via libera affinché si traducessero e pubblicassero i medesimi titoli in Spagna, nonostante si trattasse di nuove versioni. Nel raccontare la circostanza a Barral, Calvino la qualificava assurda, riconoscendo una profonda differenza tra questi due mondi. Calvino era autore già molto diffuso in Latinoamerica, soprattutto in Argentina dove le vicende del dopoguerra italiano venivano sempre seguite da vicino e dove i principali editori avevano già pubblicato diverse sue opere.

Per arrivare a schiudere le porte verso l'universo latinoamericano, tanta parte ebbe proprio Calvino, mediando direttamente come nel caso dei giovani Guillermo Cabrera Infante e Mario Vargas Llosa. Per quanto riguarda lo scrittore peruviano, nel gennaio del 1964, Calvino dava il via libera per la firma sul contratto dell'edizione italiana de *La ciudad y los perros*, ma per circostanze da verificare, sarà poi Feltrinelli, tre anni dopo, a spuntarla.

14 A questo proposito si veda l'interessante volume di Ayén, Xavi (2014). *Aquellos años del Boom.* Barcelona: RBA.

15 Fondazione Giulio Einaudi, Torino. Archivio Einaudi, 16 marzo 1966, fasc. Barral, 342.

Seguendo i consigli del suo amico Barral, Calvino convinse Einaudi a ottenere i diritti italiani di Julio Cortázar, autore che lo scrittore di origini liguri ammirava e seguiva con molta attenzione. Qualche anno dopo, la moglie di Cortázar, Aurora Bernárdez, si occuperà personalmente di tradurre Calvino al castigliano per le edizioni spagnole che vedranno la luce a partire dagli anni Ottanta. Nel 1971, Calvino redige e pubblica una nota a margine della prima edizione einaudiana *Storie di cronopios e di fama*, definendola «la creazione più felice e assoluta di Cortázar»,[16] autore che mai smetterà d'interessargli.

Un altro scrittore che non tardò a passare nelle file einaudiane fu Juan Rulfo, cui abbiamo accennato poc'anzi. Esiste un omaggio vero e proprio di Calvino a Rulfo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Verso la fine del libro, in un capitolo intitolato «Intorno a una fossa vuota» troviamo un incipit molto simile all'attacco di *Pedro Páramo*, libro che attraeva Calvino per la complessa composizione narrativa. Per ambientazione si può affermare trattarsi di due gocce d'acqua, poiché in entrambi i testi scopriamo la scomparsa di un padre, e un viaggio a cavallo per terre desolate.

È indubbio che per contribuire a favorire l'accesso e la conseguente diffusione in Italia di autori che risulteranno essere tra i più significativi del panorama delle lettere latinoamericane contemporanee, fu necessaria la mediazione fondata sul ponte editoriale Spagna-Italia, quella grazie al costante lavoro di orditura svolto da Castellet e dai suoi compagni di Barcellona. La regia di Castellet fu determinante e di certo fu favorita dal fatto che fosse un nome già noto agli addetti ai lavori, non solo per essere stato il primo della *Escuela de Barcelona* a pubblicare un suo volume in Italia, ma anche perché, come accennato, annoverava diverse edizioni in volume in Italia. E tutto ciò in anni difficili per il contesto spagnolo, in un periodo, quello che dalla seconda metà degli anni Cinquanta approda agli albori del Settanta, arco di tempo dalle profonde implicazioni, ed epoca tra le più rilevanti per le lettere di Spagna. Ed è anche per questa ragione che oggigiorno il nome di Castellet, accompagnato dal suo spessore umano, alle soglie del 2016 quando ricorrono i novant'anni dalla nascita, occupa a pieno titolo un posto di spicco nella letteratura spagnola del Novecento.

16 *Nota* di Italo Calvino in Cortázar, Julio (1971). *Storie di cronopios e di fama*. Torino: Einaudi, p. 147.

Bibliografia

Bilenchi, Romano (1960). «Ancora sul romanzo». *Nuovi Argomenti*, VIII, pp. 42-43.

Castellet, Josep Maria (1957). *La hora del lector: Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros dias*. Barcelona: Seix Barral.

Castellet, Josep Maria (1960). *Veinte años de poesía española*, Barcelona: Seix Barral.

Castellet, Josep Maria (1962). *L'ora del lettore: Note introduttive alla letteratura narrativa dei nostri giorni*. Torino: Einaudi.

Castellet, Josep Maria (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores.

Castellet, Josep Maria (1976). *Giovani poeti spagnoli.* Edizione a cura di Rosa Rossi. Torino: Einaudi.

Castellet, Josep Maria (1987). «Memòries poc formals d'un director literari». En: *Edicions 62: Vint-i-cinc anys (1962-1987)*. Barcelona: Edicions 62.

Castellet, Josep Maria (2012). *Memòries confidencials d'un editor*. Barcelona: Edicions 62.

Cerboni Baiardi, Giuseppe; Paioni, Giuseppe (a cura di) (1963). *Hablando en castellano: Poesia e critica spagnola d'oggi*. Prologo di Josep Maria Castellet. Urbino: Argalìa.

Eco, Umberto (1967). «Sociology and the Novel». *The Times Literary Supplement*, 30422, pp. 875-876.

Goytisolo, José Agustín (1962). *Prediche al vento e altre poesie*. Edizione a cura di Adele Faccio. Prologo di Josep Maria Castellet. Parma: Guanda.

Neruda, Pablo (1952). *Poesie*. Trad. di Salvatore Quasimodo. Torino: Einaudi.

Pasolini, Pier Paolo (1967). *Una vida violenta*. Barcelona: Edicions 62.

Piovene, Guido (1962). «La strada difficile dello scrittore». *L'Espresso*, VIII (18), p. 5.

Puccini, Dario (1956). «Viaggio in Spagna (II). Sepolcro e cuccagna ». *Il Contemporaneo*, 21 gennaio 1956, p. 9.

Puccini, Dario (a cura di) (1960). *Romancero della Resistenza spagnola 1936-1965*. Milano: Feltrinelli.

Repetto, Arrigo (a cura di) (1962). *La nueva ola*. Introduzione di Josep Maria Castellet. Milano: Bompiani.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Epitaph of a Small Winner - Título qualquer serve?

Ariadne Nunes
(Universidade de Lisboa, Portugal)

Abstract *Memórias Póstumas de Brás Cubas* has an English translation, by William L. Grossman, intitled *Epitaph of a Small Winner*. The article reflects upon possible consequences for the interpretation and reading of the book of such a translation of its title, trying to determine if it implies an idea of translation as a form of rewriting. It concludes that Grossman's translation of the title may imply a loss in communication between Machado de Assis' message and the English readers of his work in this translation.

Keywords *Memórias póstumas* de Brás Cubas. Translation. Title. Machado de Assis.

O livro há-de ser do que vai escrito nele (Bernardim Ribeiro).

Memórias Póstumas de Brás Cubas, livro escrito por Machado de Assis em 1880, recebe, numa das suas traduções para a língua inglesa, o título *Epitaph of a Small Winner*. Porque este título suscita a perplexidade de quem leu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tentarei pensar as razões que levaram William L. Grossman, o tradutor, a designar desta forma o livro de Machado de Assis. Tentarei também equacionar as consequências que decorrem, para a leitura, desta alteração do título, designadamente considerando o carácter experimental e meta-ficcional de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que se reflecte no próprio título. A ideia da actividade de tradução como leitura e reescrita – que parece ser a visão que permite a Grossman traduzir o título como o faz – será objecto de reflexão, sendo esta concepção dos estudos de tradução confrontada com o que, sobre leitura e interpretação, se dispõe no próprio livro. Em sentido paralelo, tentarei apreciar como o que decorre do livro pode ser útil ao pensamento sobre os estudos de tradução.

Memórias Póstumas de Brás Cubas é considerado o romance inaugural da segunda fase da obra de Machado de Assis, aquela em que as novas técnicas romanescas do autor se afirmam, por contraposição à convencionalidade da obra anterior. Como refere Abel Barros Baptista, «Não é raro encontrar, em antologias, manuais de história literária ou biografias apreciações como esta, lapidar, de Manuel Bandeira: 'Se o Mestre tivesse desaparecido depois da publicação de *Iaiá Gracia*, em 78, teria deixado uma obra em que a poesia e a prosa se equilibram no mesmo nível de

mediocridade'» (2005, p. 317). É a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que a situação se altera: o romance passa a problematizar a própria escrita e a leitura, com as constantes interpelações ao leitor, tornando-se o que se conta secundário quando comparado com a forma como se conta. Aliás, veja-se a crítica de Machado de Assis a *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, publicada na revista *O Cruzeiro*, em 16 de Abril de 1878, sancionando-lhe o realismo, que o conduz ao detalhe do acessório, num «tom carregado», sem respeito pela construção do principal – a verosimilhança do enredo e um estilo elegante. A herança de Machado, nos romances da segunda fase, é a que Brás Cubas identifica como a sua no prólogo «Ao Leitor», em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: «a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre» (Assis [1880] 2005, p. 17). A influência inglesa em Machado de Assis foi identificada logo em 1880, enquanto o romance ainda era publicado em capítulos na *Revista Brasileira*, por Arthur Barreiros (Guimarães 2008, p. 101).

Aliás, segundo Hélio de Seixas Guimarães, «[o] romancista rapidamente incorporou a observação do crítico ao frontispício do seu livro, como uma espécie de guia de leitura para o romance pouco usual que se seguia» (2008, p. 101), numa alusão ao título do romance de Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, que teria inspirado o título *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A própria referência, no título *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao facto de se tratar de umas memórias póstumas, isto é, escritas depois da morte, conduz à relação, por antinomia, com a obra de Sterne, que começa antes da concepção de Tristram Shandy. Eis, assim, uma primeira dimensão de leitura do título – e, consequentemente, da obra – que se perde com a alteração do título para *Epitaph of a Small Winner*: as relações com Sterne, que decorrem do próprio título, são anuladas, surgindo agora apenas no prólogo «To the Reader».

A principal função do título será designar a obra que irá ser lida, realizando assim um **efeito de nome próprio** (Baptista 1991, p. 166).[1] Como nome próprio, identifica e delimita um lugar próprio à obra dentro das demais do mesmo autor. O título não tem que ser dotado de um sentido para cumprir a sua função (como os nomes próprios, aliás), cumpre-a sempre, porque o cumprimento se esgota na própria função – daí que seja possível a atribuição de títulos como *Sem Título*.[2] O título não é ainda, na generalidade dos casos, ficcional, limitando-se a identificar o que virá a seguir. Por isto, está ainda fora do romance.

1 Genette qualifica a função de designação da obra como a principal dos títulos, e a única que é obrigatório que assegurem (1987, p. 73). Derrida refere a impossibilidade de tradução dos nomes próprios – «a proper name, the reference of a pure signifier to a single being - and for this reason untranslatable» (1992, pp. 218-219) – que, seguindo a lógica da equiparação dos títulos aos nomes próprios, conduziria à impossibilidade de tradução dos títulos.

2 Ou «Titre à préciser», como o que Derrida apresenta em 1986 (pp. 223-234).

Uma segunda função dos títulos[3] seria a de descrição do conteúdo dos livros que intitulam. Esta descrição é, necessariamente, parcial e selectiva, reflectindo a interpretação do autor sobre a obra, sendo apenas uma das hipóteses interpretativas possível. Como refere Abel Barros Baptista, «o título vale pelo que anuncia, mas é um anúncio suspenso na leitura do texto» (1991, p. 167). Ou seja, se o que é necessário é que o título exista para que a sua função se cumpra, seja ele qual for, mesmo que o título pretenda indicar a leitura, o título continuará, como refere Abel Barros Baptista, «**sempre por indicar** na medida em que o seu sentido dependerá de uma relação com o texto assinado e não da vontade ou da intenção daquele que assina» (1991, p. 167), relação esta, aliás, que será estabelecida pela leitura. Não obstante, porque se trata de uma hipótese interpretativa, mesmo que facultativa por ser apenas uma das suas possibilidades, como diz Eco (citado em Genette 1987, p. 88), «est déjà – malheuresement – une clé interpretative». E uma chave interpretativa deixada pelo autor, pelo que, como refere Genette, mesmo o conhecimento dos títulos provisórios poderá ser relevante como indicação de leitura.[4]

A alteração do título de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um título que faz assentar a descrição da obra em características formais da mesma – o género memórias (ainda que com a estranheza de «póstumas»), indicando apenas o nome próprio (que não descreve mas apenas identifica) do relatado –, para *Epitaph of a Small Winner*, um título que descreve valorativamente o relato que será feito,[5] reflecte a leitura de Grossman sobre a obra, a sua interpretação, que ele, como tradutor, se sente autorizado a manifestar logo no próprio título.

O título *Memórias Póstumas de Brás Cubas* conduz a várias indicações de leitura que são postas em causa com a sua alteração para *Epitaph of a Small Winner*. Desde logo, a dimensão de estranheza que resulta da expressão «Memórias Póstumas», alterada para «Epitaph». Se, é certo, um epitáfio é também uma memória póstuma, é uma memória legada por terceiros, enquanto a expressão «memórias póstumas» remete para a dimensão autobiográfica – que se confirmará na obra. É, portanto, o registo da fala em nome próprio – por contraposição à visão de terceiros sobre o narrado – que é alterado pela tradução do título. Esta diferença de registo reflecte-se, na obra, no estilo livre permitido a um romance em

3 Cfr. Genette, que refere ainda a «sedução do público» (tradução minha) como terceira função dos títulos, (1987, pp. 73-88).

4 «Aucun proustien un peu averti n'ignore aujourd'hui que *À la Recherche* a failli s'intituler *Les Intermittences du Coeur* ou *Les Colobines Poignardées* (!), et cela importe à notre lecture» (Genette 1987, p. 74).

5 Genette distingue títulos «thématique» de «rhématique» e ainda títulos mistos (1987, pp. 73-85). Se o título *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pode ser considerado um título misto, já *Epitaph of a Small Winner* é, necessariamente, um título temático.

primeira pessoa, mas menos a um romance em terceira pessoa,[6] que é apagada pelo título.

A alteração do título passa também pela eliminação do nome do narrado e pela sua substituição pela expressão «of a Small Winner», que é já, inequivocamente, um comentário do tradutor que, aliás, quem não leia a introdução de Grossman[7] à tradução só perceberá ao chegar à última frase do livro traduzido. O apagamento do nome de Brás Cubas no título implica a impossibilidade de uma leitura que atribua, desde o próprio título, a autoria do livro a Brás Cubas, rasurando a intervenção de Machado de Assis na obra desde este momento inicial. O título seria *Memórias Póstumas*, e Brás Cubas o autor das *Memórias* (Baptista 1991, p. 170). Daqui decorre que o título já seria, neste romance, ele próprio ficcional.[8] Mas, porque título, vale também por si mesmo, apenas pela função que desempenha, sendo

> a ficção inaugural que faz com que o livro apresentado por Machado de Assis coincida quase totalmente com o livro apresentado por Brás Cubas. O ponto de não coincidência é o próprio título: o espaço de passagem […] que abre a ficção da coincidência quase total e instala o autor suposto. (Baptista 1991, p. 170)

Ora o que a tradução rasura, eliminando Brás Cubas do título, é a possibilidade de entendimento do título como já integrando a ficção, tornando-o meramente descritivo, e o romance de Machado como menos experimental do que o que esta leitura a partir **do** título permite. Por outro lado, a atribuição de um título que determina o sentido da vida narrada (a designação de Brás Cubas como «small winner» implica uma valoração autoral – no caso, do tradutor – do que vai ser contado) põe em causa outra das linhas críticas que parecem emergir do livro: a instalação do autor suposto como reflexo da indisponibilidade deste para responder pela sua obra.

O recurso aos autores ficcionais,[9] utilizado em *Memórias Póstumas de*

6 Cfr. Sontag: «[t]here are registers of feeling, such as anxiety, that only a first-person voice can accommodate. And aspects of narrative performance as well: digressiveness […] seems natural in a text written in the 1st person, but a sign of amateurism in an impersonal, 3rd person voice» (2008, p. XIII).

7 Cfr. Grossman, que refere, não expressamente a propósito do título que atribuiu ao romance, mas na apresentação que faz do romance e na caracterização da personagem Brás Cubas, «[y]et in the final chapter, when he comes to calculate the net profit in his life, he finds it to be zero – until he remembers that, having had no children, he has handed on to no one the misery of human existence. And so, he concludes, he is a little ahead of the game, a small winner» (2008, p. XXI).

8 Cfr. Baptista: «afinal o título integra a ficção, porque a capacidade de designar o texto decorre de uma instância ficcional» (1991, p. 170).

9 Sobre o conceito de autor ficcional, que Aguiar e Silva designa como «autor textual», cfr. Silva (2002, pp. 220-231).

Brás Cubas, tem sido visto como uma das estratégias que reflecte a vontade de um autor afirmar a sua não responsabilidade pelas versões, hipóteses e possibilidades quanto à determinação do significado, colocadas pela leitura de um texto literário: descoberta a intenção do autor, determinado estaria o sentido a atribuir ao texto. Estas posições são, no entanto, susceptíveis de ser questionadas, como faz Michel Foucault, desigadamente ao afirmar: «[a] obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor. [...] a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita» (1992, pp. 36-37).

A ficção do autor defunto, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, parece corresponder a uma representação extrema desta teoria: não só a autoria do romance é atribuída a um autor ficcional, como esse autor se encontra já morto, levando, perante o original, a que se possa falar de um livro duplamente órfão. Órfão, em primeira linha, do seu autor, Machado de Assis, que, em nome próprio nada diz, senão desde o próprio título como vimos, pelo menos desde a dedicatória, e que, mesmo quando decide responder pelo livro (cfr. o prólogo à 4a edição – Assis [1880] 2005, pp. 15-16), o faz remetendo a resposta para a que seria a do próprio Brás Cubas. Órfão ainda de Brás Cubas, um autor já morto e que, quando decide vir explicar-se ao leitor, recusa dar qualquer resposta, despedindo-se com um definitivo «adeus» (cfr. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 17), que pretende marcar o seu abandono do texto.

A tradução de Grossman rasura todo o primeiro nível de orfandade do livro. Não só o próprio título é um título apenas descritivo, que não pode ser entendido como integrando já a ficção, mas apenas a configurando, como também a tradução da dedicatória por Grossman impede a leitura de *Memórias Póstumas* como título do livro. Quando, no original, a dedicatória diz «Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas MEMÓRIAS PÓSTUMAS» (Assis [1880] 2005, p. 13), parecendo indicar Memórias Póstumas como o título da obra que é dedicada, a tradução de Grossman dispõe «To the first worm that gnawed my flesh», sem qualquer referência ao possível título da obra que se pretende dedicar.

A tradução de Grossman não inclui também o prólogo de Machado de Assis à 4a edição, entrando directamente no prólogo de Brás Cubas «Ao leitor». Este elemento poderia não parecer decisivo para uma leitura que pretenda ver a tradução de Grossman como afastando-se da indisponibilidade de Machado de Assis responder pela obra, pois poderia ser por o autor não estar disponível para a resposta que não haveria sequer prólogo de autor. No entanto, neste caso, tratando-se de um prólogo que o que faz é remeter para o próprio autor ficcional uma resposta sobre a obra – ou

seja, um prólogo que é uma não-resposta do autor[10] – e que dificilmente se pode admitir que o tradutor não conhecesse no momento da sua tradução, a sua não inclusão no texto pode ser vista como outra das expressões de vontade do tradutor na eliminação da dimensão de indisponibilidade do autor para responder pela sua obra.

De *Memórias Póstumas de Brás Cubas* existem, em inglês, outras duas traduções: uma de 1955, de E. Percy Ellis, publicada pelo Instituto Nacional do Livro e nunca republicada,[11] e outra de Gregory Rabassa, publicada pela Oxford University Press, em 1997. Não me foi possível ter acesso à tradução de 1955 que, segundo Gledson, teria sido, justificadamente, objecto de uma recensão muito negativa por Raymundo Magalhães Júnior (Gledson 2013, p. 17). Mas a tradução de Rabassa, que Gledson entende ser, na generalidade, menos cuidada do que a de Grossman (2013, p. 18), encontra-se literalmente mais próxima do original de Machado de Assis nos pontos até agora analisados.[12] O título é traduzido literalmente como *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*,[13] permitindo, portanto, toda a leitura do mesmo antes feita relativamente ao original. Também a dedicatória permite a leitura de Memórias Póstumas como título da obra, ao dispor: «To the Worm Who Gnawed the Cold Flesh of My Corpse I Dedicate These Posthumous Memoirs As a Nostalgic Remembrance». A edição traduzida por Rabassa inclui também o prólogo de Machado de Assis (chamando-lhe «Prologue to the Third Edition»), numa tradução literal que se limita a acrescentar, com a indicação de que se trata de um esclarecimento do tradutor, o nome do autor de *Viagens na Minha Terra – Travels in My Land*.

Quanto ao segundo nível de «orfandade» identificado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em ambas as traduções temos um defunto autor, embora Grossman tenha sentido necessidade de explicar o conceito, além do que estava no original. Comparem-se as traduções:

10 Note-se que o prólogo, que aparece ao leitor como o momento inicial do livro, é sempre o momento de despedida do autor, por ser sempre escrito no fim. Assim, tipicamente, será o momento paratextual em que o autor explica o que entende dever ser explicado relativamente à obra. Não é isso o que acontece nos prólogos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: nem Machado responde a nada, remetendo a resposta para Brás Cubas, nem Brás Cubas entende dever nenhuma explicação.

11 Esta informação consta de Gledson (2013, p. 17).

12 Não fiz uma análise integral da tradução de Rabassa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Apenas recorrerei a ela nos pontos críticos mais relevantes para o que pretendo analisar neste texto.

13 Rabassa refere que um dos argumentos que pesou na sua decisão de retraduzir *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* (numa tradução anterior intitulado *Philosopher or Dog?)* foi os títulos – «The two novels I translated had, indeed, been done and not so long ago. I found the versions quite acceptable but I could never accept the asinine titles assigned to them» (2005, p. 158).

Memórias Póstumas de Brás Cubas	Epitaph of a Small Winner	Posthumous Memoirs of Brás Cubas
[…] a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; (p. 7)	[…] the first is that, properly speaking, I am a deceased writer not in the sense of one who has written and is now deceased, but in the sense of one who has died and is now writing, a writer for whom the grave was really a new cradle; (p. 5)	[…] the first is that I am not exactly a writer who is dead but a dead man who is a writer, for whom the grave was a second cradle; (p. 7)

Mas já a tradução do «adeus» do prólogo «Ao leitor» é diferente, em termos tais que parece implicar um abandono mais definitivo do leitor – mais próximo do do original – na tradução de Rabassa do que na de Grossman. Vejam-se os textos do segundo parágrafo do prólogo «Ao leitor»:[14]

Memórias Póstumas de Brás Cubas	Epitaph of a Small Winner	Posthumous Memoirs of Brás Cubas
Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas minimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (p. 7)	But I still entertain at least the hope of winning public favor, and the first step in that direction is to avoid a long and detailed prologue. The best prologue is the one that has the least matter or that presents it most briefly, even to the point of obscurity. Hence I shall not relate the extraordinary method that I used in the composition of these memoirs, written here in the world beyond. It is a most curious method, but its relation would require an excessive amount of space and, moreover, is unnecessary to an understanding of the work. The book must suffice in itself: if it please you, excellent reader, I shall be rewarded for my labor; if it please you not, I shall reward you with a snap of my fingers, and good riddance to you. (p. 3)	Nonetheless, I hope to entice sympathetic opinion and the first trick is to avoid any explicit and long prologue. The best prologue is the one that says the fewest things or which tells them in an obscure and truncated way. Consequently, I shall not recount the extraordinary process through which I undertook the composition of these *Memoirs*, put together here in the other world. It would have been interesting but excessively long and also unnecessary for an understanding of the work. The work itself is everything: if it pleases you, dear reader, I shall be well paid for the task; if it doesn't please you, I'll pay you with a snap of the finger and goodbye. (pp. 5-6)

14 Uma análise das diferenças de tradução do primeiro parágrafo do prólogo ao leitor é feita por Alfred Mac Adam, na sua recensão à tradução de Rabassa de *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, concluindo pela maior «adesão» de Rabassa ao texto de Machado, considerando Rabassa «less inclined than Grossman to invent ingenious solutions to problems better resolved by clearing adhering to Machado's text» (2000, pp. 95-99).

Três aspectos parecem ressaltar de imediato: a) a tradução de Grossman é mais longa do que a de Rabassa, por ser mais explicativa no ponto relativo à curiosidade do método da escrita após a morte (como já era na explicação do «defunto autor»);[15] b) a referência a *Memórias*, como título da obra, que existe no original, é mantida na tradução de Rabassa, mas alterada em Grossman, passando a ser visto como um nome comum e não próprio – como não poderia deixar de ser dada a alteração do título da obra[16] –, e c) a despedida final é substituída em Grossman por «good riddance to you», em vez do simples «goodbye» de Rabassa, literalmente fiel ao original. Enquanto «adeus» implica um abandono do autor da declaração, que se vai embora, deixando o destinatário sozinho, a expressão «good riddance to» implica um alívio por se ser libertado de algo (ou alguém, neste caso). Assim, parece-me que se num caso («adeus») a acção é daquele que vai, que toma a iniciativa de ir, em «good riddance», a iniciativa libertadora pertence a um terceiro, não coincidindo o sujeito da acção com o sujeito da declaração – que expressa o seu alívio por uma acção cometida por outro. Deste modo, a tradução da expressão «adeus» por «good riddance to you» parece-me, mais uma vez, poder ser lida como uma mitigação da dimensão do abandono da obra pelo seu autor que, em vez de abandonar a obra aos leitores (e, consequentemente, os leitores), é abandonado por estes. Num caso, Brás Cubas vai, e deixa o livro aos leitores: um livro que são as suas *Memórias Póstumas* e que terá ainda por função a perpetuação do seu nome.[17] No outro, os leitores deixam Brás Cubas e o livro.

Uma última dimensão interpretativa que é posta em causa com a diferença de tradução do título é esta autonomia do nome (Brás Cubas, o autor, com o nome inscrito na capa do livro) e a vontade da sua perpetuação. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* esta vontade de perpetuação é representada, para além do próprio livro, pelo emplasto (capítulo 2) a que Brás Cubas pretendia atribuir o seu nome para permitir a sua sobrevivência para além da morte. É porque a única preocupação de Brás Cubas é a sobrevivência do seu nome – a sobrevivência possível após a morte, numa vida sem descendência –, que Brás Cubas pode expor, com indiferença, a mediocridade da sua vida e pode abandonar o livro aos leitores, indiferente

15 Berman identifica o que chama de «expansion» como uma das tendências deformadoras da tradução, e que resultam do impulso racionalizador e clarificador a que a tradução tende a obedecer (2000, p. 290). A tradução de Grossman mostrará, noutros pontos, obedecer a esta regra.

16 No entanto, no capítulo 72 («O bibliômano» – curiosamente um dos mais relevantes sobre a leitura e o que dela esperar), a referência a *Memórias* como título mantém-se na tradução de Grossman.

17 Cfr. Baptista: «O nome precede Brás Cubas e sobrevive a Brás Cubas: como se passasse apenas por ele, como se lutasse contra ele, como se seguisse nessa luta uma lógica e um sentido bem próprios. Então, nesse outro sentido, não haveria continuidade nenhuma com a vida de Brás Cubas, apenas permanência da luta do nome para se impor contra o homem» (2005, p. 330).

ao juízo que estes façam (cfr. Baptista 1991 e 2005, pp. 326-30). A tradução de Grossman mitiga também esta hipótese de leitura:

a. ao deixar de referir Brás Cubas (o nome) no título;
b. a propósito do emplasto, traduzindo «sede de nomeada» (p. 22) por «thirst for fame»[18] (p. 8) – impossibilitando a leitura do nome aqui. Isto é, se o sentido da palavra «nomeada», escolhida por Machado de Assis, joga tanto com o facto de conter em si a palavra «nome» (não esquecendo assim esse que o «nome» – e a sua continuidade – é uma das preocupações de Brás Cubas) como com o sentido de «fama ou celebridade» que a palavra pode significar, na tradução inglesa a primeira dimensão é apagada, dificultando que um leitor da tradução se aperceba de que também a invenção do emplasto tem por fim a perpetuação do nome «Brás Cubas»;
c. no capítulo final, ao optar por não traduzir «do emplasto», o complemento determinativo de «celebridade», esquecendo, também assim, que a «celebridade» prosseguida era a que permitiria a perpetuação do nome. O «emplasto Brás Cubas», ao tornar-se célebre, poderia existir por vários anos após a morte de Brás Cubas e mesmo após o desaparecimento, fosse por que razão fosse, do próprio emplasto, a sua existência, através do nome, continuaria a ser conhecida e, assim, de algum modo, a existir. A celebridade do emplasto é a celebridade do nome do emplasto, Brás Cubas, alcançada por fim com o livro,[19] *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A comparação entre as traduções parece ser útil apenas para mostrar não se afigurar existir nenhuma limitação na cultura de chegada que forçasse à tradução diferente, feita por Grossman, dos aspectos até agora analisados (com a eventual excepção observada da «sede da nomeada»). A adequação do texto aos valores culturais e históricos (além, naturalmente, dos linguísticos) da cultura de chegada é indispensável para que o mesmo possa ser compreendido, uma vez que a tradução é uma forma de comunicação. Para que possa existir comunicação é necessário que o leitor da cultura de chegada se possa reconhecer no texto que lê, isto é, que possa reco-

18 Rabassa traduz, neste caso, de forma idêntica (p. 9) a Grossman. Também no final do capítulo 28 «o amor da nomeada» é traduzido, em ambas as traduções, por «the love of fame», o que pode indicar a dificuldade de uma tradução, em inglês, que permita o jogo entre «nome» e «fama ou celebridade».

19 Cfr. Baptista: «Porque não ver, então, na iniciativa do livro, menos o intuito de confissão do que o mesmíssimo desejo de nomeada, ainda que póstumo? Afinal desejo de escrever o próprio epitáfio, também ele inerente à condição de autor ou, mais radicalmente, à condição de mortal. Neste sentido, o livro nada teria de acidente, viria em perfeita continuidade com a vida de Brás Cubas: seria mesmo o seu último episódio, apesar de póstumo, ou por isso mesmo, último e decisivo, porque aquele que verdadeiramente asseguraria a perenidade do seu nome» (2005, p. 328).

nhecer os valores do texto e, assim, pensar-se nele e pensá-lo.[20] Daí que a tradução seja entendida como um fenómeno da cultura de chegada e, como tal, o relevante seja apreciar as condicionantes que levaram o tradutor a fazê-la naqueles termos, e não mais impor regras sobre a forma como as traduções devem ser feitas para que respeitem, *v.g.*, sejam fiéis, o texto de partida. É porque o que interessa é ver o modo como a tradução se comporta no contexto da cultura de chegada que Toury pode afirmar não ser necessária a existência de um texto de partida para que uma tradução possa ser estudada: o que interessa é que o texto de chegada seja tido como tradução na cultura de chegada para que, comportando-se como tal, produza os efeitos que uma tradução produziria.[21]

Ora, no caso em análise, se bem que se trate de traduções distanciadas no tempo (a tradução de Grossman é de 1952 e a de Rabassa de 1997), não parece que as correntes literárias nos Estados Unidos à época de cada uma delas possam explicar as diferenças de tradução até agora identificadas. De facto, a modernidade do estilo da obra de Machado de Assis, designadamente a que implica um pensamento sobre a própria literatura – a auto-reflexividade –, é um traço literário inaugurado pelo *Quijote*, no séc. XVII e, portanto, abundantemente reconhecido em todo o séc. XX. O que estará mais claro nos anos 90, e que poderá explicar a preocupação de Rabassa em ser mais literal na tradução dos aspectos analisados, será a teorização sobre a «morte do autor», no sentido da sua indisponibilidade para responder pela obra, isto é, para fixar o seu sentido. É no final dos anos 60 – portanto, depois da tradução de Grossman – que as teorizações de Barthes (*La mort de l'auteur*, 1968) e de Foucault (*O que é um autor?,* 1969) sobre o assunto surgem, tornando-se «lugares emblemáticos» e epítomes desta reflexão. O facto de as teorizações sobre a questão autoral serem posteriores à tradução de Grossman é uma hipótese que poderia ajudar a explicar que o tradutor não tivesse reflectido nas consequências, em termos de leitura do livro, da alteração, na tradução, do título e dos demais aspectos até agora analisados. As edições posteriores desta tradução, por se tratarem de meras reedições da tradução sem lhe introduzirem alterações, limitar-se-iam a reproduzir o disposto inicialmente.[22] Mas, se

20 Cfr. Lawrence Venuti: «[t]ranslation forms domestic subjects by enabling a process of 'mirroring' or self-recognition: the foreign text becomes intelligible when the reader recognizes himself or herself in the translation by identifying the domestic values that motivated the selection of that particular foreign text, and that are inscribed in it through a particular discursive strategy» (1998, p. 77).

21 Toury: «so-called pseudo-translations emerge as legitimate objects of study within our paradigm: until the mystification has been dispelled, the way they function within a culture is no different from the way genuine translations do» (1995, p. 34).

22 Note-se, aliás, que a introdução à tradução, da autoria de Grossman, incluida na edição de 2008 que consultei, é de 1952, o que parece apontar no sentido que indico.

esta circunstância[23] pode ajudar a explicar as opções de Grossman, é toda a problematização da indisponibilidade do autor de responder pela sua obra que é posta em causa com a tradução de Grossman. Não só por, nos termos apreciados, mitigar a «orfandade» do livro, mas também por, atribuindo-lhe um título valorativo (porque a designação de Brás Cubas como «small winner» implica uma tomada de posição sobre o sentido da vida de Brás Cubas que não resulta de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), indicar a determinação do sentido, numa obra que questiona esta possibilidade.

O título *Epitaph of a small winner* resulta do último parágrafo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Comparem-se, mais uma vez, os textos:

Memórias Póstumas de Brás Cubas	**Epitaph of a Small Winner**	**Posthumous Memoirs of Brás Cubas**
Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (p. 11)	This last chapter consists wholly of negatives. I did not achieve celebrity, I did not become a minister of state, I did not really become a caliph, I did not marry. At the same time, however, I had the good fortune of not having to earn my bread by the sweat of my brow. Moreover, I did not suffer a death like Dona Placida's nor did I lose my mind like Quincas Borba. Adding up and balancing all these items, a person will conclude that my accounts showed neither a surplus nor a deficit and consequently that I died quits with life. And he will conclude falsely; for, upon arriving on this other side of the mistery, I found that I had a small surplus, which provides the final negative of this chapter of negatives: I had no progeny, I transmitted to no one the legacy of our misery. (p. 209)	This last chapter is all about negatives. I didn't attain the fame of the poultice, I wasn't a minister, I wasn't a caliph, I didn't get to know marriage. The truth is that alongside these lacks the good fortune of not having to earn my bred by the sweat of my brow did befall me. Furthermore, I didn't suffer the death of Dona Plácida or the semidementia of Quincas Borba. Putting one and another thing together, any person will probably imagine that there was neither a lack nor a surfeit and, consequently, that I went off squared with life. And he imagines wrong. Because on arriving at this other side of the mistery I found myself with a small balance, which is the final negative in this chapter of negatives – I had no children, I haven't transmitted the legacy of our misery to any creature. (p. 2003)

23 Tratar-se-á de um dos «constraints» referidos, p.e., por Toury (1995, p. 163). O facto de a literatura brasileira ser periférica relativamente à inglesa não pode também ser ignorado, facilitando a atribuição de um título tão diferente – cfr. Even-Zohar: «Naturally, when translated literature occupies a peripheral position, it behaves totally differently. Here, the translator's main effort is to concentrate upon finding the best ready-made secondary models for the foreign text, and the result often turns out to be a non-adequate translation or (as I would prefer to put it) a greater discrepancy between the equivalence achieved and the adequacy postulated» (1990, p. 51).

Como nos outros casos analisados, verifica-se que a tradução de Rabassa se encontra, literalmente, mais próxima do texto de Machado de Assis, neste caso em termos que, aliás, fazem com que pareça uma tradução menos inglesa – por obedecer à construção frásica do português, a língua de partida – do que a de Grossman. Poder-se-ia, assim, dizer que Grossman, como tradutor, seria mais invisível do que Rabassa,[24] por a domesticação do texto de partida ser maior em Grossman do que em Rabassa. Mas o que mais interessa aqui[25] é a tradução da expressão «pequeno saldo»: «a small surplus» para Grossman – ou seja, em que há um pequeno ganho – ou «a small balance» para Rabassa – um equilíbrio, sem ganho nem perda.

Consultado o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a palavra «saldo» tem os seguintes significados principais:

> *s. m*. (sXVII cfr. MS) 1. CONT diferença entre duas somas de débito e de crédito que as iguala ou fecha, ou salda 2. excedente da receita sobre a despesa prevista ou empenhada 3. resto de uma quantia a pagar ou a receber <*ainda resta um pequeno s. para quitar o apartamento*> 4. diferença entre o activo e o passivo de um património. (Houaiss, Villar 2003, p. 3235).

Não implica, portanto, necessariamente, qualquer ganho ou perda, mas pode ser entendida em ambos os sentidos. A tradução de Rabassa está, portanto, ainda aqui, mais próxima da letra do original de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A leitura de todo o parágrafo pode conduzir, no entanto, ao entendimento de que Brás Cubas encara o «pequeno saldo» da sua vida como um pequeno ganho – e, portanto, apesar de menos fiel à letra, seria a tradução de Grossman aquela que mais exactamente – porque mais de acordo com o sentido[26] – reproduziria as palavras de Brás Cubas. Note-se, no entanto, que o «pequeno saldo» reconhecido por Brás Cubas é não ter transmitido «a nenhuma criatura o legado da nossa miséria», e que, ainda que se trate de um legado de miséria, seria a transmissão de um legado que permitiria a perpetuação do nome, preocupação fundamental da obra, como vimos. Assim, se a uma primeira leitura, o «pequeno saldo» pode parecer ter o sentido de um pequeno ganho, não é certo que assim o seja, dado tudo o que do livro decorre sobre a vontade de perpetuação do nome (e que se reflecte, também, no desejo de ser pai, referido antes quer

24 Cfr. Venuti: «The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text» (1995, p. 2).

25 Não obstante a opção de não tradução, por Grossman, do determinativo de «celebridade» – «do emplasto» – não possa ser ignorada, como foi dito *supra*.

26 A defesa da tradução de acordo com o sentido e não com estritamente com a letra remonta já a S. Jerónimo.

a propósito de Eugênia – capítulo XXX – quer de Virgília – capítulo XC).

Para além disto, Grossman não se limita à tradução desta última frase, atribuindo-lhe o sentido de ganho, mas passa a entendê-la como a que caracteriza o livro, a um ponto tal que permite que a designação do mesmo seja feita a partir daqui. Ora, a determinação do sentido que é feita por este título é discutível, não só por o ser a tradução de «pequeno saldo» como inequivocamente ganho, mas também por apontar para um sentido positivo sobre a vida de Brás Cubas exposta na obra e, portanto, para a própria obra, sendo que um dos traços que mais frequentemente lhe é apontado é o seu pessimismo irónico. Vejam-se, aliás, as própria palavras de Grossman, que parecem contrariar a sua escolha de título: «The abject and ironic pessimism of the book is based on nature's indifference and man's egoism. Indeed, virtually all of Braz's interests can be reduced to one: the affirmation of Braz» (2008, pp. XXI-II) – e esta era uma dimensão que se poderia ter com o título original (e que seria também o legado a transmitir, referido no capítulo final), mas que se perde na tradução de Grossman, quer considerando o desaparecimento do nome no título quer ao afirmar o não ter tido filhos como um dado tão positivo que permite que toda a designação da obra possa ser feita a partir deste facto.

A alteração do título para um título que explica e determina – sobretudo deste modo tão discutível – o conteúdo de um livro que é uma tradução parece apontar no sentido de uma tradução que se vê a si própria como reescrita, não aceitando a supremacia do original sobre a tradução.

Se, tradicionalmente, a tradução era vista como uma actividade secundária e subordinada pela necessidade de fidelidade ao original (e, portanto, apenas reprodutora do sentido produzido pelo original),[27] uma concepção moderna da tradução implica a visão desta como uma actividade criadora. A tradução, como a interpretação, a crítica literária, a recensão e o ensino (cfr. Lefevere 1985, p. 226) são actividades de reescrita, tão importantes como a escrita, porque são formas de produção de sentido, por serem, antes de tudo, resultado da leitura. O texto não teria um sentido em si, mas seria o leitor que produziria o sentido do texto. Daí que o mesmo texto possa ser lido diferentemente tendo em atenção a experiência de vida e de cultura de cada um dos seus leitores. O leitor descodifica ou traduz o texto, para que ele possa ser por si percebido, e o sentido do texto é determinado pelo leitor, deixando de operar a ideia da leitura correcta.[28]

Assim como a leitura e a experiência própria de cada leitor faz variar

27 Cfr. Dryden: «The sense of an author, generaly speaking, is to be sacred and inviolable», o que explica a declaração seguinte (1997, p. 175), «[b]ut slaves we [os tradutores] are» (1997, p. 174).

28 Cfr. Bassnett: «The reader, then, translates or decodes the text according to a different set of systems and the idea of the one 'correct?' reading is dissolved» (2003, p. 82). Mas Simms chama a atenção para que enquanto os leitores «are unaware of any of the cultural

o significado que por cada um e em cada momento é atribuído ao texto literário,[29] começando a tradução na experiência leitora do tradutor, a sua actividade não se limita à reprodução daquilo que o autor escreveu, mas implica a integração da leitura do próprio tradutor sobre o que o autor escreveu na tradução que produz do original. Dois aspectos têm, então, de ser equacionados: a tradução é uma leitura, mas é uma leitura particular porque, para além de ler, dá a ler, prolongando o original. É uma leitura que irá ser lida. Como menciona Maria Antonia Álvarez Calleja, o tradutor, ao traduzir, «juega un papel renovador en la interpretación textual, por ser el creador de un nuevo texto y de una nueva situación» e «[e]n esa interacción dialógica con su autor y sus futuros lectores, el traductor tiene que ser fiel a ambos; es decir, tanto al interpretar el texto original como al producir su nuevo texto» (2000, p. 25).

É porque é uma leitura que, de acordo com Derrida,[30] a tradução seria mesmo imposta pelo original, que dela necessitaria para que a produção de sentido fosse possível. Sanchéz-Benedito refere ainda que este acto de tradução é a adequação do texto de partida à cultura de chegada e implica um acto interpretativo, praticado por todos os leitores, quotidianamente (1997, p. 268). Ou seja, a transformação do desconhecido no conhecido, para que possa ser entendido, aproximando a tradução da leitura, sem que possa, no entanto, esquecer-se que a tradução não se limita a ler, mas é também dar a ler.

Benjamin chama a atenção para este segundo aspecto: a importância da tradução como perpetuação do original – «Com efeito, a tradução vem depois do original e assinala, ans obras mais significativas, que nunca encontram o seu tradutor de eleição na época do seu nascimento, o estádio da sua sobre-vida (*Fortleben*)» (2008, p. 84) – num movimento que se pode assemelhar ao que Brás Cubas pretenderia para o seu nome, ao escrever as suas Memórias.

Memórias Póstumas de Brás Cubas, por seu lado, é um texto que, como vimos, reconhece a importância do leitor na fixação do sentido da obra, deixando-lhe, aliás, o texto. E se *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

context in the source language. The translator, meanwhile, *is*, or should be, so aware» (1997, p. 8), no que lhe conferirá uma responsabilidade particular na leitura e tradução.

29 Da mesma forma, como resulta manifesto do exemplo de Borges e do seu *Pierre Ménard, autor do Quixote*, a literalidade sem alteração do significado é impossível na reescrita, também a leitura e releitura sem alteração do significado é impossível.

30 Cfr. Derrida: «The original is the first debtor, the first petitioner; it begins by lacking and by pleading for translation. [...] in giving his name, God also appealed to translation, not only between the tongues that had suddenly become multiple and confused, but first *of his name*, of the name he had proclaimed, given, and which should be translated as confusion to be understood, hence to let it be understood that it is difficult to translate and so to understand» (1992, p. 227).

identifica e se dirige a um modelo de leitor[31] – o leitor dos romances modernos, definido como «gente frívola», no prólogo «Ao leitor», como «alma sensível» (capítulo 34) ou como o «defeito do livro» (capítulo 71) –, contra o qual o livro se afirma (e, daí, que «[…] o maior defeito deste livro és tu, leitor»),[32] não afirma nunca, no entanto, como deve ser o seu leitor e, consequentemente, dada a integração que faz do leitor no livro, o que seja o livro e o que deva ser a sua leitura. O livro constrói-se a partir do modelo de leitor que nele é integrado, mas por negação – por se lhe não adequar –, no que reflecte a tensão entre a expectativa do leitor do livro e o próprio livro (a ideia de livro e o livro), assim como se constrói entre o desejo de explicação (solicitada pelo leitor e que justifica a existência dos prólogos) e a subtracção a qualquer explicação, espelhada na orfandade do texto e no autor defunto.

Memórias Póstumas de Brás Cubas é, portanto, um romance que, ele próprio, reflecte sobre a questão da leitura como produção de sentido, isto é, **do** sentido. É a afirmação da inexistência de um sentido para o texto que seja independente da leitura que conduzirá a que a tradução possa ser entendida como um original. Mas, tal como a atribuição de sentido pela leitura é controlada pelo que no texto está escrito,[33] a tradução e a atribuição de sentido de que ela faz eco está também sujeita a esta instância de controlo. Como indica Patai no seu ensaio sobre as traduções inglesas de Machado de Assis, «[h]aving discovered that the text is not merely a repository of unproblematic meaning, why should we let this insight push us into a radical denial that the text has some role in the production of its own meaning?». E, se assim é, continua: «there is […] an undeniable difference between the work of an original writer and that of the translator. It is more than an inconsequential advantage that the translator confronts a preexisting text» (1999, p. 105).[34]

31 Lembrando as palavras de Vermeer (1997): «O 'produtor' dum texto (oral ou escrito) […] ou conhece o(s) receptor(es), porque estão um em frente do(s) outro(s) como em uma conversa familiar, ou procura 'imaginar' o tipo de receptor(es) a quem tenciona dirigir-se. A maneira de falar e escrever varia com o tipo de ouvinte ou leitor real ou imaginário».

32 As traduções são praticamente iguais e literais, não justificando análise.

33 Luiz Costa Lima, citado por Abel Barros Baptista, diz: «A carência de sentido que a obra literária traz consigo se actualiza em um paradoxo: a actualização do **efeito** nem está previamente dada, nem é arbitrária. Por isso, a interpretação – a doação de sentido – tanto varia historicamente, como mantém, em cada momento histórico, uma certa semelhança interna», e acrescenta «[a]qui está descrito o cerne da teoria da leitura de Iser: a actividade do leitor está sujeita a um controle, controle **pelo** texto que **não está** no texto. Em suma: o leitor da obra literária «'recebe' o sentido à medida que o compõe» (2003, p. 83).

34 Mais à frente acrescenta: «But their [dos tradutores] work is derivative of his [do autor], not the other way around. Machado faced the blank page; Caldwell and Scott-Buccleuch [tradutores de *Dom Casmurro*] did not» (1999, p. 107). De igual modo, Benjamin, num texto em que defende que a actividade de tradução ultrapassa a mera expressão do sentido ou

Enquanto a atribuição de um nome diferente à tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* parece apontar no sentido do entendimento do tradutor como autor, a apreciação do resto da tradução não permite concluir neste sentido. Na tradução de Grossman, e não obstante uns acrescentos ocasionais no sentido de clarificar e explicar o que Machado pretendia ficasse por explicar[35] – p.e., além da tradução de «defunto autor» já referida a propósito do capítulo I, no capítulo 41: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – «achei Virgília ansiosa, mau humor, fronte nublada» / *Epitaph of a Small Winner* – «and found Virgilia in bad humor. She had apparently been waiting for me anxiously, and her brow was clouded»;[36] no capítulo 53, última linha: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – «tal foi o livro daquele prólogo» / *Epitaph of a Small Winner* – «such was to be the book of which such kiss was to be the prologue»;[37] no início do capítulo 92: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – «Já agora acabo com as cousas extraordinárias» / *Epitaph of a Small Winner* – «Never fear, I shall soon have done with extraordinary things, and we shall then resume the narrative proper»[38] –, a tradução vê-se como tradução, buscando uma equivalência linguística, de forma a reflectir o original, não se permitindo (excepto nos pontos críticos analisados neste trabalho) anular as características próprias do romance na língua de partida.

Sendo, pelos exemplos vistos, uma tradução mais domesticadora do que a de Rabassa, que segue mais de perto a estrutura frásica de Machado de Assis – adoptando um movimento que se poderia caracterizar, segundo as palavras de Schleiermacher, como deixar «o escritor o mais possível em repouso e move[r] o leitor em direcção a ele» (2003, p. 61) –, a tradução de Grossman é, ainda assim, uma tradução que se reconhece como tal, mostrando o texto de Machado de uma forma que possa ser compreendi-

da literalidade do original – «Compreende-se assim facilmente como a fidelidade na reconstituição da forma dificulta a do sentido» (2008, p. 93) –, reconhece a diferença entre o tradutor e o autor: «A tradução nunca se vê, como a criação poética, por assim dizer no interior da floresta da língua, mas fora dela; perante ela e sem nela entrar, ela atrai o original para o seu interior, para aquele lugar único onde o eco é capaz de fazer ouvir, na sua própria língua, a ressonância da obra na língua estrangeira. A sua intencionalidade não visa apenas qualquer coisa de diferente da da literatura original, nomeadamente uma língua na sua totalidade, a partir de uma única obra de arte numa língua estrangeira; ela própria, enquanto tal, é totalmente diferente: a intencionalidade do poeta é ingénua, primeira, intuitiva, a do tradutor derivada, última ideativa» (2008, p. 91).

35 A observação é de Gledson – «Grossman at times intervenes to 'explain' Machado's irony, intending no doubt to be helpful, but in fact destroying the tense relationship Machado intended to have with its reader, in part by forcing him to think» (2013, p. 18).

36 A tradução de Rabassa diz: «I found Virgilia anxious, in a bad mood, frowning», mais uma vez literalmente mais próxima de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

37 Rabassa: «Such was the book with that prologue».

38 Rabassa: «Let me put an end to extraordinary things now».

do pelos leitores da cultura de chegada. Natural e irremediavelmente, ao traduzir, haverá sempre perda (e na tradução de Grossman há, além dos casos de falta de equivalência, casos claros em que este opta, simplesmente, por não traduzir, dada a dificuldade de encontrar um equivalente – p.e., capítulo 71, no fim, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: «Heis de cair», ou capítulo 72, «O pior é o despropósito»), na medida em que a equivalência entre as duas mensagens não é nunca absoluta, designadamente por não existirem duas pessoas que partilhem absolutamente a correspondência entre signo, sentido e imagem mental,[39] e por a pura sinonímia numa língua e a pura equivalência lexical entre línguas serem impossíveis (cfr. Simms 1997, p. 6). Mas da análise da tradução de Grossman parece resultar manifesto que a perda é tanto maior quanto maior for o afastamento do texto de partida. Enquanto a equivalência em termos estritos é procurada, a referência da existência do outro está presente e a tentativa de anular a diferença tem, ainda aí, a diferença como referência,[40] já a consideração da tradução como original implicará a perda do referente e a possibilidade de o texto de chegada rasurar o texto de partida[41] e, em consequência, alterar as leituras que dele podem ser feitas.

Se a tradução produz sentido, como a leitura, é uma leitura que, a par da produção, divulga o sentido e, nesta medida, terá que ser particularmente responsável. Ainda que haja casos, em que razões de natureza prosódica ou paronomásicas podem justificar um maior afastamento do sentido ou da letra do original, neste livro – e designadamente no seu título – não parecem existir razões para que o original seja esquecido. Assim como Machado deixa o livro a Brás Cubas e Brás Cubas ao leitor sem esquecer nunca que «[a] obra em si mesma é tudo», também a tradução será uma leitura que não pode esquecer a existência do livro que lê, traduz e ajuda a perpetuar.

39 Cfr., neste sentido, Jakobson (1992, pp. 145-146).

40 Cfr. Said, a outro propósito, refere a importância da criação no próprio, de um lugar para o outro, estrangeiro – «Assim, a mente do intérprete cria em si própria, activamente, um lugar para o outro estrangeiro. E esta construção criativa de um lugar para obras que de outro modo seriam estranhas e longínquas é a faceta mais importante da missão filológica do intérprete» (2004, p. XXI). É a importância da presença do outro, na tradução, mesmo que procurando a sua superação, o que se pretende também salientar neste texto.

41 Cfr. Hewson: «Such a translator […] is a powerful, even an omnipotent traitor» (1997, p. 48).

Bibliografia

Álvarez Calleja, María Antonia (2000). *Traducción y lenguajes literarios: Escritura autobiográfica norteamericana*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Assis, Machado de (1878). «O Primo Basílio de Eça de Queirós». *O Cruzeiro.* (Rio de Janeiro, 16 de Abril).

Assis, Machado de (1998). *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. New York: Oxford University Press.

Assis, Machado de (2005). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Lisboa: Livros Cotovia.

Assis, Machado de (2008). *Epitaph of a Small Winner*. New York: Farrar, Starus and Giroux.

Baptista, Abel Barros (1991). *Em nome do apelo do nome*. Lisboa: Litoral Edições.

Baptista, Abel Barros (2003). «Efeitos de leitura». Em: Baptista, Abel Barros, *Coligação de avulsos. Enseios de crítica literária*. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 81-84.

Baptista, Abel Barros (2005) «O Romanesco extravagante». Em: Assis, Machado de*, Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 317-332.

Bassnett-Mc-Guire, Susan (2003). *Translation Studies*. London; New York: Routledge.

Benjamin, Walter (2008). «A tarefa do tradutor». Em: Castello Branco, Lucia (org.), *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: Quatro traduções para o português*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Fale-UFMG, pp. 82-98.

Berman, Antoine (2000). «Translation and the Trials of the Foreign». In: Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge.

Derrida, Jacques (1986). «Titre à préciser». In: *Parages*. Paris: Éditions Galilée, pp. 223-234.

Derrida, Jacques (1992). «From *Des Tours de Babel*». In: Schulte, Rainer; Biguenet, John (eds). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 218-227.

Dryden, John (1997). «The Three Types of Translation». In: Robinson, Douglas (ed.), *Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome Publishing, pp. 172-175.

Even-Zohar, Itamar (1990). «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11 (1), pp. 45-52.

Foucault, Michel (1992). «O que é um autor?». Em: *O que é um autor*. Lisboa: Vega, pp. 29-87.

Genette, Gérard (1987). «Les titres». In: *Seuils*. Paris: Édition du Seuil, pp. 54-97.

Gledson, John (2013). «Translating Machado de Assis / Traduzindo Machado de Assis». *Scientia Traductionis*, 14, pp. 6-63.

Guimarães, Hélio de Seixas (2008). «A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis». Em: *Machado de Assis: Ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, pp. 95-108.

Grossman, William S. (2008). «Translator's Introduction». In: Assis, Machado de, *Epitaph of a Small Winner.* New York: Farrar, Starus and Giroux, pp. XXI-XXIV.

Hewson, Lance (1997). «Change in Translation and the Image of the Translator». In: Simms, Karl (ed.), *Translating Sensitive Texts: Linguistic Aspects*. Amsterdam, Atlanta (GE): Rodopi.

Houaiss, Antônio; Villar, Mauro de Salles (2003). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Temas e Debates.

Lefevere, André (1985). «Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm». In: Hermans, Theo (ed.), *The Manipultion of Literature. Studies in Literary Translation*. London; Sydney: Croom Helm, pp. 222-243.

Mac Adam, Alfred (2000). «*The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. By Joachim María Machado de Assis. Trans. Gregory Rabassa, New York: Oxford UP, 1996. 219 pages; *Dom Casmurro*. By Joachim María Machado de Assis. Trans. John Gledson, New York: Oxford UP, 1996. 230 pages». *Hispanic Review*, 68 (1), pp. 95-99.

Patai, Daphne (1999). «Machado in English». In: *Machado de Assis: Reflections on a Brazilian Master Writer*. Austin: University of Texas Press, pp. 85-117.

Rabassa, Gregory (2005). *If this be Treason: Translation and its Discontents: a Memoir*. New York: New Direction, pp. 157-161.

Said, Edward (2004). *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia, pp. I-XXV.

Sánchez-Benedito, Francisco (1997). «Pragmatic Pressuppositions in Translation: Henry Miller's *Tropics*, a Case in Point». In: Simms, Karl (ed.), *Translating Sensitive Texts: Linguistic Aspects*. Amsterdam; Atlanta (GE): Rodopi.

São, Jerónimo (1995). *Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução, Ep. 57*. Introdução, revisão, tradução e notas de Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos.

Schleiermacher, Friedrich (2003). *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Trad. de José M. Miranda Justo. Porto: Elementos Sudoeste.

Silva, Vítor Aguiar (2002). «Autor empírico, autor textual, narrador». Em: *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, pp. 220-231.

Simms, Karl (ed.) (1997). *Translating Sensitive Texts: Linguistic Aspects*. Amsterdam; Atlanta (GE): Rodopi.

Sontag, Susan (2008). «Foreword». In: Assis, Machado de, *Epitaph of a Small Winner*. New York: Farrar, Starus and Giroux, pp. XI-XX.

Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Venuti, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility*. London; New York: Routledge.

Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London; New York: Routledge.

Vermeer, Hans J. (1997). «Para quê traduzir?» Em: *III Jornadas de Tradução = Actas das III Jornadas do ISAI subordinadas ao tema «Tradução, Cultura, Sociedade» realizadas no Seminário de Vilar, no dia de 10 de Maio de 1996.* Porto: ISAI–Instituto Superior de Assistentes e Intérpretes, pp. 1-11.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Publishing and literary system in Basque literature

Jon Kortazar
(Universidad del País Vasco UPV-EHU)

Translated by Marta Arbach

Abstract The article outlines the creation of the Basque literary system, the relations of mediation between publishers and readers of literature written in Basque, through its evolution during the 20th Century. Being the Basque literary system of a precarious nature due to diglossia, the lack of schooling in Basque and adverse political conditions, the analysis will focus on the most fragile stages in the development of the literary system so as to cast a light upon the relevance of relationships between factors such as ideology, education and literary creation.

Summary 1. 1900-1930. Multipolar publishing: Nationalism and literature. – 2. 1930-1936. Beginnings of a coherent literary system in Basque literature. – 3. 1936-1968. Precariousness under Franco. – 4. 1968-1975. Beginning of modernization and professionalization of publishing houses. – 5. Since 1975. Literature and school

Keywords Literary system. Mediation. Publishing history. Basque literature.

The objective of this study is to outline the history of relations of mediation between the publishers and readers of Basque literature, here meaning literature written in the Basque language, Euskara, in order to attempt to discern an evolution within a very precarious literary system, with fragile bases, with the absence of schooling in this language and with a minority readership or a readership in clear ambivalence in a diglossic system, a readership who buys Basque-language books without knowing the language.

To do this we will go through a synthetic review of what can be considered the most notable steps in this relationship:

1. 1900-1930. Multipolar publishing: Nationalism and literature.
2. 1930-1936. Beginnings of a coherent literary system in Basque literature.
3. 1936-1968. Precariousness under Franco.
4. 1968-1975. Beginning of modernization and professionalization of publishing houses.
5. Since 1975. Literature and school.

These five steps will be considered as intrasystemic relationships, such

that ideology, education and literary creation can be seen to be clearly related to each other. Considering the presses, first, and then the publishing houses, allows us to become aware of the various types of publishing, so that we can examine diverse forms of creating space for publishing literature.

1 1900-1930. Multipolar publishing. Nationalism and literature

As Luis Mitxelena indicated in his *Historia de la literatura vasca* (History of Basque literature),

> Among us, we must situate in the last decade of the last [nineteenth] century the first clear signs of the appearance of a new spirit – already foreshadowed by some precursors – that would transform the characteristics of literature in many aspects. (1960, p. 41)

He was referring to the birth of nationalism in its political creation as Basque Nationalist Party (PNV) by Sabino Arana. By defining the Basque language as one of the basic characteristics of Basque national(ist) identity, the founder of the Nationalist Party made its cultivation one of the most important bases for the creation of a national configuration.

Luis Mitxelena also highlighted the consequences of this appearance: a) now it is not just poetry that is cultivated, b) the predominance of 'edifying works' and works for religious education disappears. To carry out his propositions, nationalism, whose base of traditional Catholicism had to be quickly removed, required a wide network of publications which, especially in Bilbao, began to create a widespread awareness about the cultivation of Euskara.

This new situation came into being to accompany a group of publishing houses of a religious nature. We must cite here the thesis outlined by Ibon Sarasola (1971 and 1976) and developed by Jon Juaristi (1988) which suggests that the Basque language was cultivated by the Church in order to stem the flow of liberal ideas, that Euskara was an instrument used to ensure that the speakers of the language (for the most part peasants) remained in the camp of traditionalism and Carlism.

Thus, from an editorial point of view, there are two strong systems, of course relatively, of publishing: one with a religious slant which continued to publish in Basque in its magazines; and nationalism, which from Bilbao, and especially through its newspaper *Euzkadi*, proposed a new, more secular literature.

In any case, the urban-born nationalism – Bilbao was its place of birth – idealized a countryside from which it extracted the motives for its symbolic creation, the country idyll, and the configuration of a traditional(ist)

world. From this circumstance, two elements of tension that would mark the evolution of nationalist literature were created. Firstly, this urban bourgeoisie did not know or barely knew the Basque language, which produced a situation of diglossia, where we aspired to a Basque nation that would (only) speak Basque, but from a different daily practice: this led to the fact that many literary works were published in bilingual editions, and this practice continued in poetry until the 1960s. Secondly, at the request of Sabino Arana's linguistic propositions the first nationalism proposed a linguistic model quite distant from the normal and everyday one, distancing itself from Romance loanwords (mainly Castilian, but Latin as well), thus aspiring to an 'ideal' language, removed from any historical evolution and returned to its roots, that were established by the logic applied by the 'linguist', who created an allegedly original 'neo-language'.

The search for a Basque-speaking reader was one of every author's basic preoccupations. The certain paradox that Basque speakers were not literate and that the literate did not speak Basque produced a serious distorsion. Thus, nationalist writers like Ebaristo Bustinza, Kirikiño (1866-1929), editor of the daily newspaper *Euzkadi*, opted for short narration, with a humouristic and ethnographic edge, to attempt to reach country readers, which attenuated the purist character of their writing.

The weak character of the system did not escape any writers, who often had to defray the costs of the publication of their books, like in the case of Jose Manuel Etxeita (1842-1915), and Jean Etxepare (1877-1935). Along with the two 'centres' of nationalism and the ecclesiastic tradition, writers who wished to publish books – novels or chronicles – opted to go to publishing houses that functioned as bookstores and publishers at the same time, like that of Florentino Elosua in Durango, or the edition paid for by Jean Etxapare with the following inscription: «Lekornen eta Aldudan salgei, Egilearen etchondoan eta egoitzan» (For sale at Lekorne and in Aldude, in the neighbourhood of the author and at his residence), which indicates the precariousness of publishing at that time. The absent practice of distribution, as the inscription that we have just cited shows, led to the stockpiling of copies in the author's house, which continued until very recently.

The usual, however, was not the publication of books but rather of magazines, which occupied an important place in the publication – fragmented or in instalments – of literary works. Hence, a book is published after its relative success in magazines. The compilations of articles – Bustinza, Etxepare – or the complete edition of a novel that had previously been published in instalments – as in the case of the most important novelist of the period, Domingo Agirre (1864-1920) – were the dominant forms of publication at the time. The magazine *Euskal Erria* of San Sebastián (1880-1918), the *Revista Internacional de Estudios Vascos* (1907-1936, with a modern revival), *Eskualduna* in the French Basque Country (since

1887, 7,000 subscribers in 1907) served as platforms for literary creation (short stories and chronicles) such that, once the author had acquired a certain renown, compilations were published.

In conclusion, in this first period of study, the literary system would be formed around various magazines of religious orders and ideological publications close to the PNV. The weakness of the system can be appreciated through the existence of bookstore-publishers in population hubs, which can be considered county towns.

2 1930-1936. Beginnings of a coherent literary system in Basque literature

The multipolar characteristics of the publication of Basque literature would continue in this second pre-War period. Religious orders continue their editorial activity through the magazines that each order maintains, like the *Jesusen biotzaren deya* (1916) of the Jesuits, the order with the most influence in Basque circles of the time. Small publishers have multiplied as a consequence of the increasing importance of nationalism and of economic prosperity. In this period, in urban centres, nationalism manages to maintain a petty-bourgeois and educated militance. Although the word has designated different periods in the cultural history of the Basque Country, we find ourselves in a phase that is called the Renaissance of Basque literature and culture. The Academy of the Basque Language has already been created (1918-1919) as well as the Society for Basque Studies. Thus, small publishers multiply: Casa Baroja in San Sebastián (from the late nineteenth century), Mocoroa and López Mendizábal in Tolosa, Gaubeca in Bermeo, Verdes in Bilbao.

One of the most active institutions was the Sociedad Euzkaltzaleak (1927), and a prominent figure was the priest Jose Aristimuño 'Aitzol '(1896-1936), who would bring coherence to a beginning literary system through the organization of the Olerti Egunak (Poetry Days, 1930-1936), celebrations that recalled a modernized Juegos Florales (Floral games), which were so important in Basque literature of the nineteenth century, and which served as a sort of cohesion for a group of poets: Jose Maria Agirre, Xabier de Lizardi (1896-1933), Esteban Urkiaga, Lauaxeta (1905-37), Nikolas Ormaetxea, Orixe (1888-1961), who were known as Olerkariak, the purist word for 'poet'.

Jose Aristimuño, Aitzol, was a critic and champion of the lyric poetry that these authors produced. It was, broadly, a symbolist and minority poetry, but one which would be providential to Aitzol for the resurgence of national feeling. He predicted that poetry would come to play a role of national awareness as Lönnrot had done in Finland or as, he supposed, would

occur in Provenzal with the work of Mistral. Thus, Nicolás Ormaetxea, Orixe, was commissioned to write an epic work that would stoke the fire of Basque identity. The work *Euskaldunak* (Basque speakers) was completed for 1935, but published much later in 1953, and under Franco, Aitzol's priorities had unfortunately gone out of use. The minority character of this poetry made it that its objectives were far from realized, for which reason Aitzol looked for new ways to reinforce national identity through literature, creating Basque Theatre Day or Bertsolari Day (improviser of oral poetry with wide acceptance in popular spheres).

He also had influence in the editorial sphere, publishing the winning poems of each Poetry Day (in the series *Euzko Olerkiak. Poesía Vascas*), founding the daily newspaper *El Día* (The day) of San Sebastián, which would serve as a counterpoint to *Euzkadi*, and carrying out the publication of a magazine of cultural prestige: *Yakintza* (Popular literature, 1933-1936).

Nationalist circles had started the magazine *Euzkerea* (1929-1936), which, like the magazine *Yakintza*, sought to be a distinguished publication, as much from the point of view of the graphic design as from that of the selection of literary works that were published in it.

The literary and social movements created around the Renaissance movement led to significant literary output, and also, although the publication of magazines is not inconsiderable, to the publication of books, in which we can already see an embryonic literary system taking its first steps with a certain social cohesion. There are authors, mediators, in the editorial and critical spheres, and there is also a reception, although this would be estimated at around the 300 readers with which Aitzol measured the sphere of reading in Basque, and which probably reflected the number of sales of his poetry publications, his compilations of the poems competing during the Poetry Days.

However, writers became social agents that attempted to socialize literature through a Writers' Association (Zumaia 1933) and through the creation of the Detxepare prize for the best Basque-language work published during each year. The organization of the first schools in Basque and the quest to introduce teaching in Basque into schools led to the publication of the first textbooks in Basque and to an incipient children's literature and literature for young readers. All these initiatives, and the incipient Basque literary system, were cut short by the outbreak of War in 1936. Aitzol was executed in 1936, Lauaxeta in 1937, and many of the writers and supporters of culture were forced into exile.

3 1936-1968. Precariousness under Franco

As of 1936, the panorama of Basque literature and its mediators goes through a difficult period and a period of censorship. Joseba Intxausti distinguishes two periods during the dark years of Franco's rule:

> 1937-1956: Years of persecution and of prohibitions following the war. Especially during the immediate years, even the use of the language was persecuted, particularly in the big cities […]
>
> 1957-1975: These are the years of the organization and development of social initiatives. In the decade between 1956 and 1965, the language found itself in a more dynamic and changing situation: some new conditions of cultural resistance would produce new and consolidated conditions […]
>
> Toward 1956-1964, the young generation that had not known war brought new blood. We could detect a true passion for the language: magazines, groups, organizations, investment…interest for the spoken language, the written, for teaching, songs […] Seminars and radio programs appeared […] cultural weeks and fortnights were organized, bertsolari contests, festivals. (1992, p. 158)

In this agit-prop panorama, the author does not miss an opportunity for publication. In the early years of Franco's regime, Basque literature saw a significant production in the South American exile. Jon Andoni Irazusta's novels (1881-1952) and Eizagirre's (1881-1948) were published there; in Buenos Aires the publishing house Ekin was set up (1940), which, mainly in Castilian, would publish books about Basque themes, and in Guatemala, Jokin Zaitegi, prize-winning poet of the 1933 Poetry Day, would carry out the most important publication of the Basque exile: the publication of the magazine *Euzko Gogoa* (Basque soul, 1950-1960), with a first series in Guatemala and a second in Biarritz.

The magazine, published entirely in Euskara, aimed to modernize the Basque language through culture. In that sense, it was the continuation of the cultural propositions of the period of the Second Republic and Aitzol's work. It brought together writers like Nikolas Ormaetxea, Orixe and Andima Ibinagabeitua, and took on the translation of Classical Greek and Latin works into Euskara. The magazine aimed to have enough solvency to be at the disposition of future university studies.

In the Basque Country on the Peninsula, the difficulties were extreme, and in that period, the religious orders put their publishing houses in favour of Euskara. Thus, it would not be the Jesuits who would lead the publication in Basque, but rather, the importance of the Carmelites and Franciscans that would be determinant.

The Carmelites, and especially, the main driving force behind publication in the Basque language, Santiago Onaindia (1909-1996), would keep alive the esthetic traditions created out of the presence of symbolism in pre-war poetic esthetics. Onaindia would be a tireless Basque-language editor, after publishing his first texts in the 1930s. Continuer of the poetry of Esteban Urkiaga, Lauaxeta, Santiago Onaindia would create diverse editorial platforms for a circle of writers which eventually would remain in the most traditional sector of esthetic and also linguistic positions, at the time of the unification of the Basque language in 1968. Although the nucleus would be described as nostalgic with symbolism in the esthetic and with a traditional notion in the moral, its generous position would open the way for writers that would change the panorama of Basque literature, like Aresti. Santiago Onaindia was the driving force behind the religious magazine *Karmel*, also open to cultural topics, he composed the anthology *Milla esuskal olerki eder* (A thousand beautiful Basque poems, 1954), a book which, composed in the style of the *Mil mejores poesías de la lengua castellana* (Thousand best poems of the Castilian language), rendered visible the history of Basque poetry, its existence and its capacity for creation in a delicate moment in the social history of the language, for which reason its importance to the affirmation of identity would be capital. He also drove the magazine *Olerti* (Poetry, 1959-1970, but which continued to be published into the 1980s).

The Franciscans brought esthetic and ideological renewal to Basque language and literature through various very important initiatives like the creation of the magazine *Yakin* (Knowledge – later, with the unified spelling, *Jakin*; 1956-1968 and 1977-present). At first, it was an internal magazine for Franciscan seminarians in Arantzazu, which promptly opened itself to the debate about modernization that would come about from the thaw of Franco's regime to the mythical year of 1968.

The Franciscan congregation's publishing also drove the publication of the poetry that was being written during those dark years, mainly by brothers of the order like *Arantzazu: euskal federaren poema* (Aránzazu: Poem of the Basque faith, 1949) by Salbatore Mitxelena (1919-1965) and years later, *Elorri* (Thorn, 1962) by Bitoriano Gandiaga (1928-2001).

If we turn our attention to the secular side of literary society, we can observe that, as of 1952, the publishing house with the symbolic name Itxaropena (Hope) in Zarautz carried out the publication of a collection of books that would serve to visualize the narrative production of the 1950s and 1960s. In it would appear the most important names in Basque literature, due to the efforts of Francisco Unzurrunzaga (1906-1984), an editor committed to Basque literary creation. To this publishing house we must add the work of Ellacuría in its Gráficas Bilbao imprint, where many Basque books of the period were printed.

In the world of magazines, we must mention the literary magazine

Egan (1954-present), which began as a Castilian literary supplement but became a monolingual Basque magazine under the direction of Luis Mitxelena, Arrue and Aingeru Irigarai. It made possible the meeting of writers that came from the esthetics before the Civil War and the promotion of the 1950s as well as the young values that would develop their creative work in a flurry of activity after 1968, with the evolution of reformist, Marxist, and radical nationalist ideas, with the relaunch of nationalism that was taking place at that time. Among the pragmatic foundations of the magazine were its vocation of modernity and union with its time, the look at the city, with the abandonment of ruralism and idyllic ideas, the establishment of debates on topics of interest, which, necessarily, would clash with the ruling regime.

4 1968-1975. Beginning of modernization and professionalization of publishing houses

As of 1968, a generational and literary renewal takes place in the Basque literary space. The new writers come from an urban middle class, are university graduates with academic training completed abroad, who know the consequences and approaches of France's May 1968, who debate about Marxism and literature, about existentialism and novels, who, in contrast to a Francoist social reality, grey and stagnant, hope for a modernization, looking to France. They quickly break with previous generations and their esthetics and, from the socialist realism that was the work of Gabriel Aresti (1933-1975), they get involved in the creation of esthetics that connect to the *nouveau roman*, nihilism and structuralism, with the hippy avant-garde, and with the assumption of cultural modernization.

Gabriel Aresti, who had published his famous *Harri eta Herri* (Stone and people, 1964), the confirmation of the break with realism and purism in favor of a search for social-realist, plural poetry, near the register of normal speech, which reclaimed the city of Bilbao for Basque poetry, in the publishing house Itxaropena, created his own imprint Kriseilu in Bilbao, to merge promptly with the new Basque-language writers like Ramon Saizarbitoria (1944-), Ibon Sarasola (1946-), Arantza Urretabizkaia (1947-), and also with Enrique Villar, who put up the capital for the venture, to create an editorial initiative of great importance: the publishing house *Lur*, which maintained an important commitment to quality (the cover art was by Alberto Corazón, for example).

The publishing house functioned through a number of subscribers who ensured the continuity of the project, a formula that was used by other publishing houses of the time. The publication of literature of the period (it was they who published the first work – a play – by Bernardo Atxaga,

for example) combined with the translation of works that were considered classics, of literature and of materialist philosophy.

Soon the editorial landscape changed, with the greater presence of literary publishers, such as Elkar and Gero, who later became Elkarlanean and Etor. The publishing houses began to see the time of professionalization through a series of initiatives. Bookstores had grown, and intense activity in the Basque language was occurring: like the multiplication of Basque-language weeklies, the significant multiplication of the ikastolas, the Basque-language schools – still private, and often under the legal mantle of ecclesiastic organizations – the appearance of the new Basque song and the group *Ez dok hamairu*, the beginnings of radio shows in Basque. All of this coincided with a period of significant activity in the field of plastic arts: in painting and in sculpture, with names like Txillida and Oteiza, whose international production was already at the time an indisputable fact.

5 Since 1975. Literature and school

As of 1975, and during the first transition in the Basque literary system, multiple initiatives are carried out. The publishing houses are prepared for that which will change the situation of the literary system: the Basque Language Normalization Law (1982) and the incorporation of the teaching of Basque language and literatures into public schools, such that the introduction of literature into schools would radically change the functioning of mediation in the literary system.

At that time, editorial networks enter into agreements with educational networks, such that the education system serves as solid ground in which to support itself in order to be able to publish literature, the unprofitable sector of the system. The union of literature and school system is a fact, a two-faceted process that must be considered in both its aspects. Firstly, we must speak of mandatory readings in the various courses, which means that the most well-known writers sell in the school system. Secondly, an interdependence has been established between the editorial and education systems, which means that if a publishing house is important, it is linked to a school system. Hence, the publishing house Elkarlanean maintains clear connections with the federation of Ikastolas, the private network, secular, I should point out, of the school system. The publishing house Ibaizabal, dependent on a religious order, supports itself on its own learning institution, which keeps the name Ikastola, but which combines teaching in Euskara with the ethical order conferred by the religious order, that is to say, it is a private network with references to a religious order. The public network turns out to be a special place in which these and other publishing houses move, who claim to legitimately combine textbooks which can later finance Basque literature.

This has produced two phenomena which we must mention. The first is of an extra-literary nature: the presence in this system of the large Spanish publishing houses that make a parallel case to be present in the education system: Giltza-Edebé would be an example of participation in the two networks.

The second phenomenon is literary and has to do with the creation of literature for school. It leads to the presence of various elements in the systemic configuration. The fact that visitors from the publishing houses go to educational institutions leads to books being sold on that circuit and lowers the percentage of books sold in bookstores; this phenomenon is mitigated by the creation of editorial groups (the aforementioned Elkarlanean and, to a lesser extent, Ibaizabal) who own the entire chain of production of books: they own the publishing house, the distributor and the bookstores, thus creating a network of total access to the benefits, if there were any, at all levels of the production chain. In this phenomenon that we call literature for school, we can see, unsurprisingly, the great production of works for children and young readers, and the importance of the so-called children's-young readers' literature, which has created the detestable phrase which says that this literature exists, and another literature exists for adults. In another sense, and coinciding with some technical and stylistic elements owing to postmodernity, works with a simple structure and which are easy to read and can be consumed by a young readership are preferred. Certainly, there exist authors who do not renounce literary development and the complexity of their ideas (nor should we assume that all authors of children's literature and literature for young readers opt for 'easy' writing) and their presence is related to another type of parameters that confer prestige, such as literary prizes (the National Narrative Prizes awarded to Bernardo Atxaga and Unai Elorriaga), continual allusions to them in the media or in authors' discussion groups, and also, their reading in classrooms, but not in an occasional manner and not in a hegemonic manner.

Small publishing houses like Susa, Alberdania and Pamiela focus their efforts on giving prestige to the literature written in Basque, supporting themselves to do so on the publication of children's literature, but maintaining a more widespread presence in schools.

These days, Basque literature is undergoing an attempt to internationalize its work and to attract the attention of publishing houses outside the Basque Country, to enable the translation into other languages (Spanish, English, French, German) of works created in Euskara.

Bibliography

De Pablo et alii (coord.) (2012). *Diccionario Ilustrado de Símbolos del Nacionalismo Vasco.* Tecnos: Madrid.

Intxausti, Joseba (1992). *Euskera, la lengua de los vascos*. Elkar. Gobierno Vasco: Donostia.

Juaristi, Jon (1988). *Literatura vasca*. Taurus: Madrid.

Kortázar, Jon (1992-3). *Literatura vasca: Siglo XX.* 2a ed. Diario Deia: Bilbao.

Kortázar, Jon (2002). *Euskal literatura XX: Mendean*. 2a ed. Pramés: Zaragoza.

Kortázar, Jon (2003). *Literatura vasca desde la Transición: Bernardo Atxaga*. Universidad de Minnesota-Ediciones del Orto: Madrid.

Mitxlena, Luis (1960). *Historia de la literatura vasca.* Minotauro: Madrid.

Sarasola, Ibon (1976). *Historia social de la literatura vasca*. Akal: Madrid.

Torrealday, Juan Mari (1977). *Euskal idazleak gaur / Historia social de la lengua y de la literatura vascas*. Jakin: Oñate.

Torrealday, Juan Mari (1997). *Euskal kultura gaur: Liburuaren mundua*. Jakin: Oñate.

Note

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (1980-2014)

María del Carmen Simón Palmer
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España)

Abstract We include in this volume a selection of recently published research articles about the life and works of Gertrudis Gómez de Avellaneda, without including the multiple editions of her publications.

Sumario 1. Estudios generales. – 2. Biografía. – 3. Autobiografía. – 4. Epistolarios. – 5. Poesía. – 6. Teatro. – 7. Novela. – 8. Prensa.

Keywords Gertrudis Gómez de Avellaneda. Bibliography. Writers. 19th Century.

El segundo centenario del nacimiento de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda ha propiciado la celebración de diferentes actos culturales que dejarán como resultado una serie de trabajos nuevos sobre su vida y su obra.

Si examinamos los aparecidos desde el primer centenario (1914) hasta mediado el siglo XX, resultan evidentes algunas diferencias de contenido con los actuales, que muestran los cambios de metodología en la investigación producidos a lo largo de la pasada centuria. El interés por el hallazgo de fuentes documentales inéditas condujo a la publicación de los epistolarios de la autora y de su primer testamento, testimonios vitales que propiciaron, entonces y ahora, centenares de estudios. Con los años se ha ido pasando a un mayor interés por su obra desde una óptica teórica e interdisciplinar, con acercamientos a la literatura comparada, la historia social y la publicación de algunas traducciones al inglés de sus textos.

En este 2014, Cuba ha realizado un gran esfuerzo para reeditar algunas obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda, presentadas en la Feria del Libro de La Habana, la edición facsímil conmemorativa de la primera edición de *Baltasar*, la celebración de congresos y mantiene vivo su recuerdo en varios blogs. Los Estados Unidos, por otra parte, también han homenajeado a la autora en la Florida International University, en el Centro de Estudios Cubanos y en Barry University. En España, han reunido a especialistas en su figura la Academia de Buenas Letras de Sevilla o el CSIC en Madrid, la UNED ha editado un vídeo sobre su figura y el Museo Lázaro Galdiano ha expuesto algunas cartas dirigidas por ella al doctor Asuero, a Francisco

Vila Goyri y el famoso retrato pintado por Madrazo. Muy pronto aparecerán varios monográficos, resultado de todas las actividades del centenario.

1 Estudios generales

Alba Buffill, Elio (1981). «La Avellaneda a la luz de la crítica de Enrique José Varona». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte.* Miami: Universal, pp. 213-223.

Albin, María C. (2004). «El cristianismo y la nueva imagen de la mujer: La figura histórica de María en los ensayos de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Marrero Fente, Raúl (ed.), *Perspectivas trasatlánticas: Estudios coloniales hispanoamericanos*. Madrid: Verbum, pp. 315-353.

Albin, María C. (2007). «El costumbrismo feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, pp. 159-170.

Araujo, Nara (1986). «Historia y conflicto del negro en Hugo y la Avellaneda». *Revista de literatura cubana*, 7 (4), pp. 82-102.

Araujo, Nara (1990). «Constantes ideotemáticas en la Avellaneda». *Revista Iberoamericana*, 152-153, pp. 715-722.

Ballagas, Emilio (1981). «Mariposa Insular». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 145-152.

Caballero Wangüemert, María (2014). «Gertrudis Gómez de Avellaneda en Sevilla: ilusiones y cenizas de un periplo literario» [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.) (1981). *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal.

Cano Castro, Olivia América (2010). «Inteligencia femenina versus sociedad colonial cubana del siglo XIX: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana y Ramona Pizarro». En: Morales Padrón, Francisco (coord.), *XVIII Coloquio de Historia Canario-americana.* Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 1422-1448.

Charques Gámez, Rocío (2013). «Lo culto y lo popular en las tradiciones vascas y pirenaicas de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Thion-Soriano, Dolores (coord.), *Tradición e interculturalidad: Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX).* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 69-79.

Checa, Edith (2001-2002). «Gertrudis Gómez de Avellaneda en la prensa española del siglo XIX». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, pp. 19-79.

Cruz, Mary (1989). «Contactos de la Avellaneda con Francia y lo francés». *Revista de Literatura Cubana*, 13 (7), pp. 88-104.

Delgado, Luisa Elena (2008). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: Escritura, feminidad y reconocimiento». En: Fernández Rodríguez, Pura; Ortega, Marie-Linda (coord.), *La mujer de letras o la letra herida: Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX.* Madrid: CSIC, pp. 201-220.

Ezama Gil, María de los Ángeles (2009). «'Criollas en París': La condesa de Merlin, Gertrudis Gómez de Avellaneda y la duquesa de la Torre». *Analecta malacitana,* 2 (32), pp. 463-482.

Ezama Gil, María de los Ángeles (2011). «Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Establier Pérez, Helena (ed.), «'Cantad, hermosas': Escritoras ilustradas y románticas». *Anales de Literatura Española*, 23, pp. 323-551.

Ferrús Antón, Beatriz (2007). «Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus *otras*». En: García Tejera, María del Carmen, et al. (eds.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético = Actas XIII Encuentro de Ilustración y Romanticismo de la Universidad de Cádiz.* Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 187-198.

Ferrús Antón, Beatriz (2008-2009). «Itinerarios cruzados: Literatura de viajes y discurso imperial: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la Condesa de Merlín». *Prosopopeya: Revista de crítica contemporánea*, 6, pp. 67-80.

Harter, Hugo A. (1981). *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Boston: Twayne.

Ianes, Raúl (1997). «La esfericidad del papel: Gertrudis Gómez de Avellaneda, la condesa de Merlín, y la literatura de viajes». *Revista iberoamericana*, 178-179, pp. 209-218.

Kirpatrick, Susan (1989). «Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro: Estudios recientes». *Ínsula,* 516, pp. 12-13.

Montero, Susana (2005). *La Avellaneda bajo sospecha*. La Habana: Letras Cubanas.

Pagni Andrea (2008). «¿Orientalismos americanos?: Lugares de traducción de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Andrés Bello». *TRANS: revista de traductología*, 12, pp. 43-50.

Pastor Pastor, Brígida (1994). «La dualidad cubano-española en el desarrollo feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Durnerin, James; Ginesta, Jean Marie (eds.), *L'Amérique-Latine en Europe aux XIX et XX siecles*. Orleans: Université d'Orleans, Centre Charles Péguy, pp. 247-254.

Pastor Pastor, Brígida (1995). «Cuba's Covert Cultural Critic: The Feminist Writings of Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Romance Quarterly*, 3 (42), pp. 178-189.

Pastor Pastor, Brígida (1995). «Una feminista cubano-española: Gertrudis Gómez de Avellaneda ante la sociedad de su tiempo». *The International Journal of Iberian Studies*, 1 (8), pp. 57-62.

Pastor Pastor, Brígida (1998). «Influencia de los ilustrados Montesquieu y Rousseau en el pensamiento liberal de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Salafranca, Jesús F. (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*. Málaga: Editorial Algazara, pp. 549-568.

Pastor Pastor, Brígida (2000). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: ¿Escritora cubana, española o simplemente una mujer?». *Lenguaje y textos*, 15, pp. 117-124.

Pastor Pastor, Brígida (2002). *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*. Alicante: Universidad de Alicante.

Pastor Pastor, Brígida (2004). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: A Romantic». En: Murray, Christopher John (ed.), *Encyclopaedia of the Romantic Era*, vol. 1, New York; London: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 35-37.

Pastor Pastor, Brígida (2012). «Progress and Conflict in the Nineteenth Century Cuban Woman Writer: Anxiety of Authorship». En: «Mujer y Caribe: Aproximaciones a la problemática de género». *Revista do Caribe*, 23 (12), pp. 43-64.

Pastor Pastor, Brígida (2014). «Más allá del canon: el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (dir.), «La Biblioteca de Occidente en contexto hispano». *Nueva Revista*, pp. 361-377.

Pastor Pastor, Brígida (2014). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: A Life and a Literature of her Own». En: «Beyond the Canon: A Life and Literature of her Own (Essays on the Bicentenary of the Birth of Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-73)». *Romance Studies*, 4 (32), pp. 215-217.

Pastor Pastor, Brígida (2014). «Un acercamiento teórico a la estrategia retórica femenina de Gertrudis Gómez de Avellaneda» [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

Patterson Parrack, Jennifer (2003). «Masquerade and Women's Writing in Spain: Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Philological Review*, (29) 1, pp. 27-46.

Picón Garfield, Evelyn (1988) «Sexo / Texto: la política de Gertrudis Góimez de Avellaneda». *Casa de las Américas*, 30 (172-173), pp. 107-114.

Picón Garfield, Evelyn (1993). *Poder y Sexualidad: El Discurso de Gertrudis Gomez de Avellaneda.* Amsterdam; Atlanta (GA): Rodopi.

Picón Garfield, Evelyn (1994). «La historia recodificada en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 40-41, pp. 75-91.

Real Torres, Carolina (1999). «La tradición clásica en Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Álvarez Morán, María Consuelo; Iglesias Montiel, Rosa María (coords.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio = Actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (La Habana, 1-5 de diciembre de 1998). Murcia: Universidad de Murcia, pp. 339-347.

Regazzoni, Susanna (2001). «Romanticismo y anticolonialismo en la Condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Rassegna iberistica,* 75-76, pp. 3-12.

Rexach, Rosario (1996). *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda: (la reina mora de Camagüey)*. Madrid: Editorial Verbum.

Rodríguez Gutiérrez, Milena (2014). «'Que yo las nubes resistir no puedo': Las respuestas de Carolina Coronado y Luisa Pérez de Zambrana ante la polémica en torno al género en Gertrudis Gómez de Avellaneda (Una lectura transatlántica)» [en red]. *Arbor,* 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

Rojas, Rafael (2014). «Gertrudis Gómez de Avellaneda y el Republicanismo: Un apunte sobre negociación y autonomía» [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

Romero, Cira (2014). «Gertrudis Gómez de Avellaneda desde otro ápice: Su labor como prologuista» [en red]. *Arbor,* 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

Sarduy Severo (1981). «Tu dulce nombre halagará mi oído». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 19-21.

Selimov, Alexander R. 1999). «La verdad vence apariencias: hacia la ética de Gertrudis Gómez de Avellaneda a través de su prosa». *Hispanic Review*, (67) 2, pp. 215-241.

Simón Palmer, María del Carmen (2011). «En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio». En: Establier Pérez, Helena (ed.), «'Cantad, hermosas': Escritoras ilustradas y románticas». *Anales de Literatura Española*, 23, pp. 289-308.

Suquet Martínez, Mirta (2014). «'Ilusiones ópticas del alma': Conflictos en torno a la representación en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1860-1864)» [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

2 Biografía

Bravo-Villasante, Carmen (1986). *Una vida romántica: la Avellaneda*. Madrid: Cultura Hispánica.

Caballero Wangüemert, María (2014). «Gertrudis Gómez de Avellaneda en Sevilla: Ilusiones y cenizas de un periplo literario». [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003 (2015-11-28).

Campuzano, Luisa (2014). «Al llegar: Primeros pasos de La peregrina en España». [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003 (2015-11-28).

Davies, Catherine (2007). «The Poetisa and the queen: The paradoxes of royal patronage in 1840 Spain». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 4 (8), pp. 319-332.

Fernández, Teodosio (1993). «Gertrudis Gómez de Avellaneda en Madrid». *Anales de literatura hispanoamericana*, 22, pp. 115-126.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la (2002-2003). «Autógrafos de la Gómez de Avellaneda en la Biblioteca Nacional». *Siglo diecinueve*, 8-9, pp. 106-116.

Jiménez Faro, Luz María (1999). *Gertrudis Gómez de Avellaneda: la dolorida pasión*. Madrid: Torremozas.

Moya Marín, María del Rosario; García García, Antonio (2001). *Ascendencia y nobleza pedroseña de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga. Escritora-poética del siglo XIX, 1681-1814*. El Pedroso: Sociedad de Desarrollo Local de El Pedroso.

Rodríguez de Cepeda, José María (2007). «Gertrudis Gómez de Avellaneda y su época: vida, pasión y muerte de una poetisa olvidada, en la cumbre del romanticismo español; cubana por nacimiento y sevillana por vocación». *Apuntes 2*: *Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, 5, pp. 83-96.

Ros, Antonio (1996). *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Madrid: Círculo de Lectores.

Salgado, María A. (2014). «Gertrudis, Tula, La Peregrina y otras ficciones del yo» [en red]. *Arbor* 190 (770). Disponible en http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003 (2015-11-28).

Simón Palmer, María del Carmen (2000). «'Lego a la tierra, de que fue formado, este mi cuerpo mortal...': Últimas voluntades de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Revista de Literatura*, 124 (42), pp. 525-570.

Simón Palmer, María del Carmen (2004). «Tres escritoras ante la muerte (C. Arenal, G. Gómez de Avellaneda y R. de Acuña)». En: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Newark: Juan de la Cuesta Press, pp. 553-560.

Simón Palmer, María del Carmen (2005). «Gertrudis Gómez de Avellaneda, agente político». *Studi Ispanici,* 1, pp. 341-348.

Simón Palmer, María del Carmen (2014). «Actividades extraliterarias de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Pastor, Brígida M., «Beyond the Canon: A Life and Literature of her Own (Essays on the Bicentenary of the Birth of Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-73)». *Romance Studies*, 4 (32), pp. 218-231.

3 Autobiografía

Andrés, Cira, Mar Casado (2008). *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias de una mujer libre*. Barcelona: Icaria.

Arriaga Flórez, Mercedes (1995). «La escritura diarística en clave bajtiniana: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sibilla Aleramo». En: García-Page Sánchez; Mario; Romera Castillo, José; Gutiérrez Carbajo, Francisco (coords.), *Bajtín y la literatura = Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral.* Madrid: Visor Libros, pp. 165-174.

Arriaga Flórez, Mercedes (1999). «La mujer, la heroína y la escritora en la autobiografía romántica: Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Ladrón de Guevara Mellado, Pedro Luis; Mascali, Giuseppina; Zamora, Antonio Pablo (coord.), *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, vol. 1, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 21-31.

Checa, Edith (2009). «Gertrudis Gómez de Avellaneda, no quiere ser la eterna 'peregrina'». *Ben Baso: Revista de la Asociación de Profesores para la Difusión y Protección del Patrimonio*, 18, pp. 32-33.

Durán López, Fernando (1994). «La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España». En: Canterla González, Cinta (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro: la mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 459-468.

Ferrús Antón, Beatriz (2003). «El yo imposible: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la escritura». En: Alemany Bay, Carmen, et al. (ed.), *Con Alonso Zamora Vicente = Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos»*, 2 vol., San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante, pp. 601-608.

Ferrús Antón, Beatriz (2007). «Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus 'otras'». En: García Tejera, María del Carmen et al. (eds.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético = Actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 187-198.

García Morales, Alfonso (1986). «Visión romántica de Andalucía en Gertrudis Gómez de Avellaneda: la 'Autobiografía' de 1838». En: Torres Ramírez, Bibiano; Hernández Palomo, José J. (coord.), *Andalucía y Amé-*

rica en el siglo XIX = Actas de las V Jornadas de Andalucía y América, vol. 2, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, pp. 241-258.

Pastor Pastor, Brígida M. (1999). «La autobiografía como acto de transgresión». En: Fisbach, Erich (ed.), *Discursos transgresivos en Europa y América Latina*. Angers: Université d'Angers, pp. 45-56.

Pastor Pastor, Brígida M. (2000). «Identidad femenina en el 'Cuadernillo' autobiográfico de una escritora cubana». *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí,* 1-2, pp. 89-97.

Rosario-Vélez, Jorge (2004). «Registros de la patria y nostalgia en Gertrudis Gómez de Avellaneda y Lola Rodríguez de Tió». *Revista de Estudios Hispánicos*, (31) 1, pp. 83-104.

Scott, Nina M. (2014). «Autobiographical writings by Gertrudis Gómez de Avellaneda and Soledad Acosta de Samper». En: Pastor, Brígida M., «Beyond the Canon: A Life and Literature of her Own (Essays on the Bicentenary of the Birth of Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-73)». *Romance Studies*, 4 (32), pp. 232-243.

Torras Francès, Meri (2003). S*oy como consiga que me imaginéis: La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

4 Epistolarios

Ezama, Ángeles (2014). «Gertrudis Gómez de Avellaneda, epistológrafa. Cartas a Ramón María Narváez, duque de Valencia». *Siglo Diecinueve*, 20, pp. 351-362.

Freire López, Ana María (2008). «Carta de una desconocida (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo)». En: Rubio Cremades, Enrique (ed.), «Escritores olvidados, raros y marginados». *Anales de Literatura Española*, 20, pp. 211-217.

Fuentes Gutiérrez, Dolores (2000). «Las mujeres y las cartas, otra manera de novelar el yo: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carmen Riera, 'Cuestión de amor propio'». En: Villalba Álvarez, Marina (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana).* Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, pp. 339-352.

González del Valle, Luis T. (2000). «Iniquidad oficial y objeción individual en la España decimonónica a través de algunas cartas inéditas de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Bulletin of Hispanic Studies*, 5 (77), pp. 451-478.

Pagés-Rangel, Roxana (1997). «Para una sociología del escándalo: la edición y la publicación de las cartas privadas de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Revista hispánica moderna*, 1 (50), pp. 22-36.

Pastor Pastor, Brígida M. (2001). «Duplicidad en el yo epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Antenas*, 3-4, pp. 46-59.

Rodrigo Mancho, Ricardo; Pérez Pacheco, Pilar (2012). «Hablar con el corazón en la mano: las cartas amorosas y de juventud de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Durán López, Fernando (coord.), *Obscenidad, vergüenza, tabú: Contornos y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX.* Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 321-336.

Simón Palmer, María del Carmen (2011). «En busca del mecenazgo real: Autoras románticas y Palacio». En: Establier Pérez, Helena (ed.), «'Cantad, hermosas': Escritoras ilustradas y románticas». *Anales de Literatura de la Universidad de Alicante*, 23, pp. 289-308

Tovar, Paco (2003-2005). «Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: 'Diario de amor'». *Anales de literatura española,* 16, pp. 83-100 y En: Guagliano, Eliana (coord.), *Voci femminili dall'America Latina*. Salerno: Oedipus, pp. 61-72.

5 Poesía

Albin, María C. (2000). «Paisaje y política en la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Romance notes*, 41, pp. 25-35.

Albin, María C. (2002). *Género, poesía y esfera pública: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tradición romántica*. Madrid: Trotta.

Gómez Trueba, Teresa (2007). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: 'A él'». En: Romero López, Dolores et al. (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: Pautas poéticas y revisiones críticas*. [Bern]: Peter Lang, pp. 237-248.

Kaplan, Gregory B. (2001). «Las 'Coplas' de Jorge Manrique romantizadas: una lectura hermenéutica de 'A la muerte del célebre poeta cubano don José María de Heredia' (Gertrudis Gómez de Avellaneda)». *Bulletin of Hispanic Studies,* 2 (78), pp. 191-200.

Machín, Eyda (1987) «Gertrudis Gómez de Avellaneda: la presencia de Cuba en su poesía». *Lateinamerika Studien*, 23, pp. 153-168.

Marangon, Giorgia (2010). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: una de las más ilustres voces femeninas de la poesía sepulcral europea». En: Gómez Yebra, Antonio A. (ed.), *Estudios sobre patrimonio literario andaluz*, vol. 2, [Málaga]: [Aedile], pp. 85-94.

Pastor, Brígida M. (2014). «El travestismo literario en la lírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En Pastor, Brígida M. (ed.) «Beyond the Canon: A Life and Literature of her Own (Essays on the Bicentenary of the Birth of Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-73)». *Romance Studies*, 4 (32), pp. 282-293.

Pujol Russell, Sara (2011). «Primeros pasos poéticos de Gertrudis Gómez de Avellaneda y una carta inédita». *Salina: revista de lletres*, 25, pp. 251-275.

Rodríguez Núñez, Víctor (1999). «Género, nación y compromiso en la lírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 49-50, pp. 91-106.

Rosario Vélez, Jorge (2004). «Registros de la patria y nostalgia en Gertrudis Gómez de Avellaneda y Lola Rodríguez de Tió». *Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (31), pp. 83-103.

Saura Sánchez, Alfonso (2006). «Gertrudis Gómez de Avellaneda, traductora de poesía». En: Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo = Actas del Coloquio Internacional celebrado en la Universitat Pompeu Fabra* (Barcelona, 11-13 de noviembre de 2004). Berlin: Peter Lang, pp. 489-503.

Scarabelli, Laura (2011). «Versi dell'erranza: Gertrudis Gómez de Avellaneda e il Viaggio verso (D) Io». En: Guagliano, Eliana (coord.), *Donne in movimento.* Salerno: Oedipus, pp. 35-52.

Thompson, Katheryn A. (2004). «The Duality of the Male Other in the Poetry of Avellaneda: Aspects of his Nature and Utility». *Romance Notes*, 1 (45), pp. 75-88.

Zaldívar, Gladys B. (1981). «La noche mágica y otros temas afines en un poema de la Avellaneda». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 174-179.

6 Teatro

Cabrera, Yoandy (2014). «Pasión y política en 'Catilina' de Gertrudis Gómez de Avellaneda» [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

Cantero García, Víctor (2003). «Estudio y análisis de los ideales feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Tratamiento e importancia de los personajes femeninos de sus dramas». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 28, pp. 361-379.

Carattozzolo, Vittorio (2002). *Il teatro di Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Bolonia: Il Capitello del Sole.

Coca Ramírez, Fátima (2012). «El carácter femenino en 'Saúl', drama bíblico de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Domínguez Matito, Francisco; Martínez Berbel, Juan Antonio (coord.), *La Biblia en el teatro español.* Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 731-740.

Fernández Cabezón, Rosalía (2011). «Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: La comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda».

En: Establier Pérez, Helena (ed.), «'Cantad, hermosas': Escritoras ilustradas y románticas». *Anales de Literatura Española*, 23, pp. 309-321.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la (2002). «El 'Baltasar' de Gómez de Avellaneda, algunas cartas de Hartzenbusch». *Siglo diecinueve*, 1, pp. 117-138.

González Subías, José Luis (2005). «Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tragedia romántica española». En: Trueba, V. et al. (eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX) = III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona: PPU, pp. 173-183.

Gutiérrez Flórez, Fabián (1995). «La configuración del personaje en 'Baltasar', de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 6-7, pp. 201-212.

Mata Induráin, Carlos (1998). «Los dramas históricos de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Spang, Kurt (coord.), *El drama histórico: Teoría y comentarios.* Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 193-213.

Muro Munilla, Miguel Ángel (2010). «El subgénero teatral del romanticismo religioso español: 'Baltasar' de Gertrudis, Gómez de Avellaneda». *Revista de literatura*, 144 (72), pp. 341-377.

Muro Munilla, Miguel Ángel (2012). «La Biblia como palimpsesto ideológico del drama romántico 'Baltasar' de Gertrudis Gómez de Avellaneda» En: Domínguez Matito, Francisco; Martínez Berbel, Juan Antonio (coords.), *La Biblia en el teatro español.* Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 741-756.

Sánchez Llama, Iñigo (2001). «'Baltasar' (1858) de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873): Análisis de una recepción institucional». *Hispanófila,* 133, pp. 69-94.

Saura Sánchez, Alfonso (2006). «Gertrudis Gómez de Avellaneda, adaptadora teatral». *Çédille: Revista de estudios franceses*, 2, pp. 103-113.

Selimov, Alexander (2014). «El amor, el destino y la virtud: Gertrudis Gómez de Avellaneda y su primer drama 'Leoncia'» [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

7 Novela

Albin, María C., (2010) «La hija de Cuba: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la novela del siglo XXI». En: Tinajero, Araceli (coord.), *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Frankfurt: Vervuert, pp. 231-244.

Alonso Seoane, María José (1983). «Importancia del elemento autobiográfico en la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Alfinge*, 1, pp. 21-42.

Alzola, Concepción Teresa (1981). «El personaje 'Sab'». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 283-291.

Ayala Aracil, María de los Ángeles (1998). «*Dos mujeres*, novela reivindicativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Flitter, Derek (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (*21-26 de agosto de 1995*)*, vol. 4, Birmingham: University, pp. 76-83.

Ayala Aracil, María de los Ángeles (2006). «Amor y erotismo en *La ondina del lago azul*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: *El Eros Romántico. Romanticismo 9 = Actas del IX Congreso* (Saluzzo, 17-19 de febrero de 2005). Bologna: Il Capitello del Sole, pp. 13-23.

Barreto, Reina (2006). «Subversión in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Sab*». *Decimonónica*, 1 (3), pp. 1-10.

Cacciavilani, Carlos Alberto (1988). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: El mundo de sus sentimientos y reflexiones en *Sab*». *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 3, pp. 61-71.

Cacciavilani, Carlos Alberto (1988). «La esclavitud en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: *Romanticismo 3-4: La narrativa romántica*. Génova: Facultad de Magisterio de la Universidad de Génova, pp. 159-162.

Camacho, Jorge (2004-2006). «¿Adónde se fueron?: Modernidad e Indianismo en *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 15-17, pp. 33-42.

Comfort, Nelly (2003). «Colonial Others as Cuba's Protonotional Subjects: The Privileged Space of Women, Slaves and Natives in Gómez de Avellaneda's *Sab*». *Mester*, 32, pp. 179-194.

Fernández, Teodosio (2014). «De pasiones imaginarias: La narrativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda» [en red]. *Arbor*, 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003` (2015-11-28).

Ferrús Antón, Beatriz (2004). «Destinos de mujer: Tres novelas románticas de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12, pp. 3-15.

González Ascorra, Martha Irene (1997). *La evolución de la conciencia femenina a través de las novelas de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Soledad Acosta de Samper y Mercedes Cabello de Carbonera*. New York: Peter Lang.

González de Garay Fernández, María Teresa (2012). «Circe y Penélope en la encrucijada romántica del siglo XIX: *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Grillo, Rosa Maria (coord.), *Penelope e le altre = 33º Convegno Internazionale di Americanistica* (Salerno, 11-13 maggio 2011). Salerno: Oedipus, pp. 165-178.

Grau-Lleveria, Elena (2010). «El romanticismo social en *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Bulletin of Spanish Studies*, 1 (87), pp. 31-49.

Guerra, Lucía (1985) «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Revista Iberoamericana*, 132-133 (51), pp. 707-722.

Guerra, Lucía (1987). «Transgresión femenina del folletín en *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: *Relaciones literarias entre España e Iberoamérica = XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 859-867.

Guicharnaud Tollis, Michèle (1994). «Notas sobre el tiempo histórico en la ficción: La conquista de México en *Guatimozín* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Cuadernos Americanos*, 45, pp. 88-102.

Gutiérrez de la Solana, Alberto (1981). «Sab y Francisco: Paralelo y contraste». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 301-317.

Hernández-Miyares, Julio E. (1981). «Variaciones en un tema indianista de la Avellaneda: El epílogo de *Guatimozín* y una anécdota de la vida de Cortés». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 318-328.

Ianes, Raúl (1997). «Metaficción y 'elaboraciones al vapor': La novela histórica de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Letras peninsulares*, 2-3 (10), pp. 249-264.

Ianes, Raúl (2014). «Sincronismo literario y flexión genérica: La novela histórica de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Pastor, Brígida M. (ed.), «Beyond the Canon: A Life and Literature of her Own (Essays on the Bicentenary of the Birth of Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-73)». *Romance Studies*, 4 (32), pp. 268-280.

Kalinosky, Charlene F. (2001). «The Other Side of the Coin: Nationalism in *Sab* and *Jane Eyre*». *Hispanófila*, 131, pp. 75-84.

Lichtblau, Myron I. (1981). «La leyenda de 'La velada del helecho': Análisis de la técnica narrativa». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 329-337.

Martínez Andrade, Marina (2001) «Lector y lectura en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Escritos*, 24, pp. 161-178.

Martul, Luis (2001). «A novelización histórica de G. Gómez de Avellaneda». En: *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: Universidad, pp. 391-398.

Miquel-Baldellou, Marta (2006). «Transatlantic Growth through Slavery and Freedom in Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin* and Ger-

trudis Gómez de Avellaneda's *Sab*». *Odisea: Revista de estudios ingleses,* 7, pp. 127-138.

Müller, G. (2010). «Perspectivas caribeñas sobre diferentes constelaciones (pos)coloniales: *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Traversée de la mangrove* de Marysé Condé». En: Civil, Pierre; Crémoux, Françoise (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Frantfurt: Iberoamericana, 2, pp. 254.

Pastor Pastor, Brígida (1996). «Simbolismo autobiográfico en la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Aldaba: Revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, 28, pp. 389-404.

Pastor Pastor, Brígida (1997). «Symbiosis between Slavery and Feminism in *Sab?*». *Bulletin of Latin American Research,* 2 (16), pp. 187-196.

Pastor Pastor, Brígida (1997). «El discurso feminista decimonónico en la novela *Dos mujeres* de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Renaud, Richard (ed.), *El español en América. Siglos XIX y XX: Formas y discursos*. Le Mans: Universitè de Le Mans, Université du Maine, pp. 183-192.

Pastor Pastor, Brígida (1998). «A Romantic Life in Novel Fiction: The Early Career and Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Bulletin of Hispanic Studies*, 2 (75), pp. 169-181.

Pastor Pastor, Brígida (2003). «*El ángel del hogar*: imaginario patriarcal y subjetividad femenina en *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (30), pp. 19-32.

Pastor Pastor, Brígida (2003). *Fashioning Feminism in Cuba and Beyond: The Prose of Gertrudis Gómez de Avellaneda*. New York: Peter Lang.

Pastor Pastor, Brígida (2003). «Género y esclavitud en la obra de Avellaneda: *Sab* y el discurso de marginalidad híbrida». *Revista Brasilera do Caribe no Brasil*, 6 (3), pp. 225-246.

Pastor Pastor, Brígida (2004). «Discurso identitario femenino en la novela *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Revista de Estudios Hispánicos,* 20, pp. 25-43.

Pastor Pastor, Brígida (2006). «A Legacy to the World: Race and Gender in *Sab*». En: Zielina, María (ed.), *La africanía en el espacio socio-cultural e histórico de las Américas. Revista del CESLA*, 9 (7), pp. 57-77.

Pastor Pastor, Brígida (2014). «El *bildungsroman* masculino en la novela *el artista barquero o los cuatro de junio*». En: Romero, Cira (ed.), *Lecturas sin fronteras: (Ensayos sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda). 1990-2012.* La Habana: Ediciones Unión, pp. 253-276.

Paulk, Julia C. (2002). «A New Look at the Strains of Allegory in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Sab*». *Revista hispánica moderna,* 2 (55), pp. 229-241.

Picón Garfield, Evelyn (1989) «Desplazamientos históricos: *Guatimozín, último emperador de Méjico*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En:

La historia en la literatura iberoamericana. New Hampshire: Ediciones del Norte, pp. 97-107.

Picón Garfield, Evelyn (1991) «Conciencia nacional ante la historia: *Guatimozín, último emperador de Méjico* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: *Contextos: Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX*. Champaign; Urbana: University of Illinois Press, pp. 39-65.

Rauch, Karen L. (2003). «The *quid pro quo* of Gómez de Avellaneda's *El millonario y la maleta*». *Romances Notes*, 44, pp. 155-161.

Read, Malcolm K. (2004). «Racism and Commodity Carácter Structure: The Case of *Sab*». *Tesserae*: *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 1 (10), pp. 61-84.

Rivera, Ángel A. (1998). «El lenguaje de las flores y la extraña en *La hija de las flores* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Latin American theatre review,* 1 (32), pp. 5-24.

Sánchez Rodríguez, Cristina (2003). «Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Sab*: Autobiografía y vanguardia». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 28, pp. 429-439.

Sebold, Russell P. (1986). «Esclavitud y sensibilidad en *Sab* de la Avellaneda». En: *De la Ilustración al Romanticismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 93-108.

Selimov, Alexander R. (1999). «La verdad vence apariencias: Hacia la ética de Gertrudis Gómez de Avellaneda a través de su prosa». *Hispanic review*, 2, pp. 215-241.

Selimov, Alexander R. (2001). «Tradición y subversión en la prosa de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Romance Notes*, 1 (42), pp. 107-114.

Selimov, Alexander R. (2001). «El romanticismo y la ilusión de la verdad: El discurso narrativo de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Crítica hispánica*, 1-2 (23), pp. 156-171.

Selimov, Alexander R. (2003). «La poética de la cultura romántica y el discurso narrativo de Gertrudis Gómez de la Avellaneda». *Hispanófila,* 138, pp. 59-74.

Selimov, Alexander R. (2003). *De la Ilustración al Modernismo: La poética de la cultura romántica en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Boulder, CO.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Schlau, Stacey (1986). «Stranger in a Strange Land: The Discourse of Alienation in Gómez de Avellaneda's Abolitionist Novel *Sab*». *Hispania*, 3 (69), pp. 495-503.

Skattebo, Steven (1999). «Green romanticism: Ecocentric identity in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Sab*». *Hispanic Journal*, 1 (20), pp. 187-200.

Sommer, Dorys (1988). «*Sab* c'est moi». *Genders*, 2, pp. 111-126.

Sommer, Dorys (2014). «White-Out: Erasing *Sab* from her Lifes Work». En: Pastor, Brígida M., «Beyond the Canon: A Life and Literature of

her Own (Essays on the Bicentenary of the Birth of Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-73)». *Romance Studies*, 4 (32), pp. 244-258.

Stein, Susan Isabel (1998). «Gertrudis Gómez de Avellaneda's Bourgeois Libera *Sab* Story». *Revista de estudios hispánicos*, 1 (32), pp. 153-170.

Torres Pou, Joan (2002). «La Avellaneda y *Dos mujeres*: Un insólito alegato femenino en la literatura decimonónica». *Ojáncano*, 22, pp. 21-32.

Varela Jácome, Benito (1997). «Fundación de lo fantástico en dos leyendas de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. LLeida: Editorial Milenio, pp. 107-117.

Vilson Boyer, Mildred (1981). «Realidad y ficción en *Sab*». En: Cabrera, Rosa M.; Zaldívar, Gladys B. (dirs.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 292-300.

8 Prensa

Albin María C. (2000). «Fronteras de género, nación y ciudadanía: *La Ilustración. Álbum de las damas* (1845) de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En: Sevilla Arroyo, Florencio; Alvar Ezquerra, Carlos (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid.* Madrid: Castalia, vol. 2, pp. 67-75.

Fanconi, Paloma (2014). «Las colaboraciones en prensa de Gertrudis Gómez de Avellaneda» [en red]. *Arbor,* 190 (770). Disponible en `http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.1767` (2015-11-28).

González de Garay Fernández, María Teresa (2007). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: Un relato sobre Hernán Cortés». *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, 9-10, pp. 84-97

LaGreca, Nancy (2009). «The Sublime Corpse in Gertrudis Gómez de Avellaneda's Women's Journal *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860)». *Hispania*, 2 (92), pp. 201-212.

Pastor Pastor, Brígida (1997). «Historia del feminismo en la Cuba del siglo XIX: Gertrudis Gómez de Avellaneda, periodista *avant la lettre*». En: Fisher, John (ed.), *XI Congreso Internacional de AHILA*, vol. 2, Liverpool: The Institute of Latin American Studies, University of Liverpool, pp. 535-547.

Pastor Pastor, Brígida (1998). «Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus artículos 'La mujer'». En: Almeida, Jaime de (ed.), *Caminhos da História da America no Brasil*. Brasília: ANPHLAC, Associação Nacional de Pesquisadores de História Latino-Americana e Caribenha, pp. 291-303.

Pastor Pastor, Brígida (1999). «Mujer y transgresión en la prensa cubana del siglo XIX: *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello*». *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*, 14, pp. 325-344.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Despiece peatonal | *Respiración continua* de Julio Reija
Un libro (no sólo) doble

Alessandro Mistrorigo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The last poetry book of Julio Reija combines two different poetry collections in the same object though a very peculiar layout designed by the same author. Far from looking for a mere rhetorical effect, the specific layout of the book is constitutive of the way Reija understands poetry: his practice of poetry is a continuous exercise in which words are literally and desperately disjointed, fragmented, took apart in a writing that is always searching for a new form. Julio Reija's writing combines the derridian deconstruction of logos (language and thought) with an ethical posture against the overwhelming power of mass media in contemporary world.

Keywords Visual poetry. Book-object. Deconstruction. Mass media.

1. El término 'despiece' o 'despiezo' corresponde a la acción y al efecto de despiezar, es decir, dividir una obra en las distintas partes que la componen. Despiezar, pues, quiere decir troncar, trinchar, romper. En cambio, se dice 'peatonal' una zona urbana reservada a los peatones, en la que las personas se desplazan caminado. Julio Reija es un *flâneur* derridiano contemporáneo, un caminante que, paso a paso, va deconstruyendo las palabras con las que avanza en el lenguaje. En efecto, esta súbita intuición viene con tan sólo echarle un vistazo a la cubierta del libro – maquetado por el propio autor –, donde el título está despiezado y distribuido en cuatro líneas de esta forma: des | pie | cp | atonal. La voluntad es la de evidenciar algunos elementos que componen ambas palabras. Como el prefijo 'des-' (confluencia de los prefijos latinos 'de-', 'ex-', 'dis-' y, a veces, 'e-'), que denota negación o inversión del significado, privación, exceso o demasía; y puede significar también 'fuera de'. O la misma palabra 'pie', que aparte de significar la parte anatómica con la que termina la pierna – y, por extensión, todo lo que tiene función de base, anclado o posicionado en la tierra, en el suelo – es también una medida métrica de la poesía clásica griega y latina. Esta idea rítmica del pie, además, da paso al adjetivo 'atonal', que normalmente se atribuye a una composición musical que no tiene una tonalidad bien definida. Hasta aquí todo parece muy claro. Sin embargo, cada vez que cogemos entre las manos este libro de Julio Reija, el aspecto atonal, de 'lo no bien definido', se hace más presente, y no sólo

por la manera en que su título se presenta en la cubierta. Es que el libro tiene también otro título: *Respiración continua*.

La respiración circular o continua es una técnica utilizada en la ejecución de instrumentos de viento que permite mantener el sonido indefinidamente. Esto se logra almacenando aire en la boca y soplándolo mientras se inhala aire por la nariz, para luego continuar exhalando aire desde los pulmones. Esta idea de sonido continuo en la poesía sugiere un movimiento prosódico incesante, un perpetuo movimiento de la voz hacia delante, la proyección continua del ritmo que cada verso vierte en el siguiente gracias a la técnica del encabalgamiento.[1] El efecto es el de una caída precipitada de la voz de un verso a otro que aumenta el ritmo de la lectura y al mismo tiempo lo corta, llegando a sincopar el lenguaje, a romperlo – algo parecido a lo que sucede en cierta música rap o hip-hop –. Quien haya escuchado a Julio Reija leyendo alguno de sus textos en vivo, o incluso a través de algún medio digital,[2] conoce este efecto, así como la sensación que proporciona. Y, sin embargo, esa misma sensación la puede percibir también el lector que, con el libro entre las manos, tropiece con las largas series de versos monosilábicos o bisilábicos de sus textos. Ejemplos de este movimiento prosódico 'en caída descompuesta' del lenguaje hay varios en el libro. Y es allí donde se advierte también un efecto de continuo *mise-en-abyme* similar al de las escaleras de Escher o la cinta de Moebius. En este sentido, el máximo grado de continuidad se da en una página del libro que está indicada con dos números, el 62 y el 35.

Gráficamente este es el punto central, el baricentro de todo el libro. Los dos números se cuentan a partir de las dos cubiertas y, por ende, de los dos títulos, que, por lo tanto, corresponderían a dos libros diferentes. Y, sin embargo, en la mitad de aquella página los dos últimos versos de los dos poemas finales de estos dos libros se juntan en un único centro, llegando a ser el mismo. En este sentido, los dos libros escritos por Julio Reija son las dos caras opuestas de un único libro-objeto diseñado por el propio autor que, al igual que el dios Jano, es uno y doble a la vez. En la mitología

1 En el cuestionario que le hace Victoria Pineda a propósito de la poesía experimental, Julio Reija habla de «el vertiginoso zigzag de los encabalgamientos de E. E. Cummings y Haroldo de Campos» (Díaz Rosales 2014, p. 415). Disponible en `http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3862/3994` (2015-03-16). En el mismo estudio, editado y coordinado por Raúl Díaz Rosales, hay una extensa sección antológica donde se incluyeron también unos poemas visuales de Reija.

2 En YouTube se encuentran varios vídeos donde Julio Reija lee en vivo sus poemas en diversos escenarios de la escena cultural madrileña de los años 2000. Otros de estos vídeos, en cambio, son verdaderas colaboraciones que el mismo autor lleva al cabo con artistas visuales y, sobre todo, músicos. Con respecto al discurso que estamos desarrollando, resulta de cierto interés la video-entrevista que el autor preparó para el archivo de autores de la editorial Ya lo dijo Casimiro Parker, y que todavía se puede ver aquí: `https://www.youtube.com/watch?v=2dxZKfh9Cfc` (2015-03-16).

latina, Jano es el dios que tiene dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, y es el dios de las puertas, de los comienzos y los finales. No es una casualidad, pues, que el punto de conjunción y articulación de las dos caras sea precisamente la paradoja de un 'finicio'. Es éste el neologismo, la palabra-quicio cuyo eje gira alrededor de aquella morfológica '-o', el que – recordando la disyuntiva identificativa de Vicente Aleixandre – da espacio a otro especular 'finicio' en un encuentro que en la página con dos números llega a ser gráficamente uno.

2. La figura paradójica de Jano desata en el nivel gráfico la ambigüedad de una identidad dividida incluso antes de entrar en el contenido del libro. Toda referencia al libro de R. D. Laing no es casual. El autor trabajó varios años como «corrector y coordinador en una empresa de productos de comunicación» (Díaz Rosales 2014, p. 416), donde aprendió a ser diseñador gráfico, lo que le permitió componer poesía visual de manera más compleja. Suya es la ilustración de portada de la antología *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, donde fue incluido como poeta y que publicó Hiperión en 2003. De ahí que Julio Reija aproveche al máximo la libertad que el editor le otorga a la hora de diseñar el propio libro-objeto, que a pesar de tener dos cubiertas y dos títulos y de componerse efectivamente de dos libros mantiene cierta unidad en su lenguaje poético. Tanto a nivel gráfico – las paradojas y los juegos logrados con las palabras en el espacio de la página – como a nivel propiamente lingüístico – el cortar las palabras obteniendo sus partes mínimas de sentido, por ejemplo, morfológico –, el lenguaje poético de Julio Reija se exterioriza según la lección de las vanguardias poéticas del siglo XX (no sólo las españolas) y con un andamiaje teórico que parece un crucigrama entre las reflexiones sobre el lenguaje de Wittgenstein y la deconstrucción de Derrida. Ya desde el texto que abre *Despiece peatonal*, «truenan los gritos» (p. 7), las palabras sufren un despiece en busca de nuevas formas, nuevas maneras de interactuar entre ellas, de ser leídas, articuladas en el lenguaje y el pensamiento.

Los recursos van del uso de los paréntesis que aíslan partes de algunas palabras – como al principio del texto, cuando dice «truenan los gritos | de los (des)pert(urb)adores» (vv. 1-2) – al continuo encabalgamiento que, como se decía antes, produce series más o menos largas de versos monosilábicos. En el mismo texto, un poco más adelante se lee: «reflejos de causas ol | vida | das | pera ad astra | per | icli | tante | per | versioni di quello che si deve» (vv. 17-25). Aquí hay otro elemento de la técnica compositiva de este autor: el poliglotismo. Además del español, Julio Reija habla también portugués, italiano e inglés. En estos textos son bastante frecuentes las inserciones de versos, palabras o enteras locuciones pertenecientes a estos idiomas, a los que se suma también el latín, y que el autor tiende a desmenuzar de la misma forma que su lengua materna. Este proceso descompone las palabras pieza por pieza, evidenciando los

elementos lingüísticos mínimos que las componen, como, por ejemplo, los prefijos, los sufijos e incluso las desinencias o las mismas letras. Es una verdadera labor de de(con)strucción del lenguaje en la que Julio Reija resulta quirúrgico. Considerando el lenguaje como un cuerpo, lo rompe, lo corta según un modelo personal de anatomía. Una labor que abre literalmente el lenguaje, enseñando sus formas internas, pero también su funcionamiento en cuanto código e instrumento de comunicación y creación (también poética). En este arte de la '-tomía', del corte, está el valor epistemológico de su operación.

Una operación tal vez algo similar a la del doctor Frankenstein: en la página, sus poemas son construcciones casi informes constituidas por pedazos morfológicos mínimos que encuentran su lugar en ese espacio en blanco siguiendo una disposición arbitraria, visual, aérea. No hay una métrica establecida, y el verso muy libre se mezcla con elementos de poesía visual. Y, sin embargo, hay también series de versos que siguen unos metros más tradicionales, e incluso un fragmento en prosa dentro del poema «si los poetas fueran no» (p. 33), encabezado por una cita trabajada del amigo poeta Juan Antonio Montiel. Esta, a su vez contiene otra de William Carlos Williams. *Despiece peatonal | Respiración continua* es el tercer libro de Julio Reija, que anteriormente había practicado formas métricas muy cerradas en el libro de haikus *Perla provocada* (Icaria Editorial: Madrid, 2009), así como en *Los libros* (Huerga y Fierro: Madrid, 2001), su primer título, que tiene una estructura y una versificación más tradicionales.

3. Este proceso creativo del continuo despiezar (y recomponer) el lenguaje supone una cesura más profunda, inherente también a un tejido experiencial del que estos textos son una representación. La separación del 'yo' en tanto que función gramatical representa también un corte a nivel psicológico y social. La fractura interna del sujeto, su problemática unidad, es un dato adquirido en la poética de Julio Reija. El primer y largo poema de *Respiración continua*, «Permítame un momento», es una suerte de improvisación jazzística cuyo objetivo es tomar la palabra y denunciar su apropiación por parte del oligopolio de los medios de comunicación y la clase política en nuestra sociedad de masas («y mi representante | político en las cortes representa […] | los intereses de los grandes medios | de incomunicación | que dividen e imperan y consiguen | tomarse la palabra por su mano», vv. 68-69 y vv. 71-74), cuya incesante verborrea da como resultado un silenciamiento lingüístico e ideológico de los ciudadanos (del 'yo' social), que acaban transformados en un voto sin voz. Al final, de hecho, se lee «voy a hacer que se trague sus palabras | que tanta verborrea no nos lleva | palabra por palabra a ningún lado | a no ser al empacho sin botica | y a ansiar desear e incluso hasta añorar | que se nos venga encima este silencio» (vv. 116-121). En el texto siguiente, «da quando non avesti più travaglio» (p. 12), se intenta definir 'en' el lenguaje un yo (lírico) po-

sible desde el cual finalmente decir, objetivo que parece lograrse, no sin dolor, en los últimos versos: «y dije yo con voz aún de mañana | y tu sangre y su sangre | y todos vuestros líquidos | se hicieron humor vítreo de mi lengua | y pude decir somos | y ser | y comenzar» (vv. 36-42). Pero en el poema inmediatamente siguiente, «Autorretrato inducido» (p. 14), es el otro quien define el 'yo'. El problema, pues, es la relación con el otro y la comunicación con él – con el lector –. Este es el caso del poema «A quien esto (y esto) lee, unas pocas palabras» (p. 16) de *Despiece peatonal*: «yo soy | reversi(fica)ble | transitivo | (de yo a tú | en menos de un segundo) | int(r)an(si)gible tránsito | (de mí a ti | tramo cortado | por obras de mejora)» (vv. 1-9). O incluso del poema «Usted está aquí» (p. 24) de *Respiración continua*, donde la falta de comunicación y contacto está metaforizada a partir de la imagen (estampada a mano en la página del libro) del punto rojo con el que se informa al turista despistado acerca de su posición en los mapas urbanos. Lo que aquí está en tela de juicio es la compleja dinámica comunicativa entre el emisor y el receptor del mensaje, interna a todo código (y, por ende, también a la lengua y a la literatura).

No basta con que quien emite y quien recibe el mensaje compartan el mismo código: es necesario también que el contexto se perciba de la misma forma. Julio Reija muestra interés también en cómo la sociedad de masas despieza el lenguaje, así como en la mezcla de *inputs* a la que todos estamos expuestos: «En la actualidad, todos estamos expuestos a un sinfín de referentes heterogéneos entre los que zapeamos continuamente, amalgamando innumerables influencias difíciles de aislar» (Díaz Rosales 2014, p. 416). He aquí el *flâneur* con el ojo avizor que controla siempre lo que lo rodea: no tanto o no sólo irónicamente el subtitulo de *Despiece peatonal* reza «basado en palabras reales». Este libro nace, pues, de la observación – pero sobre todo de la escucha – del mundo contemporáneo, de sus mensajes, de sus lenguajes. Se nutre de los procesos comunicativos de los eslóganes y la publicidad, típicos de la economía de matriz neoliberal en la que la sociedad española entró a partir de los años noventa. Pero se nutre también de las contradicciones que el modelo de comunicación imperante en nuestra sociedad prevé: analizando críticamente estos procesos a través de sus textos, Reija llega a la escritura con una actitud profundamente ética.

No se olvide que este libro se compuso a finales de la primera década del 2000, es decir, cuando el paradigma neoliberal empezó a mostrar en el marco global sus terribles contradicciones, dando paso a una crisis económica que aún sigue en los países del sur de Europa. Una crisis que al principio se minimizó en los ambientes institucionales y políticos españoles, y que en España se reveló no sólo económica, sino sistemática. Basta echar un vistazo a la crónica actual. En cierto modo, los textos de *Despiece peatonal* | *Respiración continua* y la escritura poética de Julio Reija parecen radiografiar la insanable ruptura que se está empezando a

abrir en una sociedad española que, en aquellos años, siguió viviendo en la burbuja económica, tranquilizada por los publicistas espectaculares, que distraían de las primeras tentativas de desmantelamiento de las conquistas sociales de las décadas anteriores. En otro momento histórico, tal vez podríamos haber definido esta operación, que tiene una expresividad poética altamente experimental, como un ejemplo de poesía social.

4. En la trayectoria de Julio Reija este libro constituye un paso importante hacia la poesía visual. Dos años más tarde, de hecho, publica el libro *:* (Madrid: Del Centro Editores, 2012), que incluye treinta y un poemas visuales impresos como postales en un estuche artesanal. La de este autor es una experiencia extremadamente polifacética del lenguaje y sus herramientas que lleva a una escritura sin jerarquías de medios o géneros. La obra poética de Julio Reija, tanto la poesía visual como los experimentos musicales, se coloca en una perspectiva transmedial, es decir, de un fenómeno «*across* media», en el sentido que a este concepto le da Irina Rajewski (2013, p. 22). De hecho, Julio Reija (re)usa todo tipo de código, desmontándolo para comprenderlo, para hacerse con él, y recomponiéndolo después – incluso a través de otro *médium* – para darle una nueva lectura posible, un nuevo sentido. Se podría decir que su escritura es en cierta medida también modular, hecha 'de' y 'con' pedazos de varios materiales lingüísticos que sólo en parte pertenecen a las lenguas naturales. Aquí, por un lado, Jano está mirando hacia las vanguardias de principios de siglo (el futurismo, el dadaísmo, etc.) y, por otro, a sus clases de lógica y filosofía del lenguaje durante la carrera de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Pero, en el horizonte de la sociedad postmoderna en la que se ha criado, hablando de referentes culturales él mismo reconoce que en su caso tendríamos que incluir «el jaicu japonés, los tebeos estadounidenses y europeos, Joan Brossa, Thelonious Monk, la publicidad, Francisco Pino, la poesía concreta brasileña, el diseño gráfico, John Coltrane, el diseño tipográfico, los pintores madistas, la abstracción geométrica, el minimalismo…» (Díaz Rosales 2014, p. 416). Una multiplicidad de referentes que, como dice el propio escritor hablando de su quehacer poético, representa la «celebración de las relaciones entre nuestra realidad cotidiana y las posibilidades que los lenguajes nos ofrecen a la hora de redescubrirla» (Díaz Rosales 2014, p. 419). Una celebración que reanuda y entreteje cada vez de forma diferente todos estos distintos pedazos de tejido al mismo tiempo social y lingüístico sin miedo de dejar al descubierto sus costuras.

Bibliografía

Díaz Rosales, Raúl (ed.) (2014). *Experimental* [en red]. Número extraordinario de *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. Milán: Università degli Studi di Milano. Disponible en `http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3862/3994` (2015-03-16).

García G., Ariadna; López Gallego, Guillermo; Tato, Álvaro (eds.) (2003). *Veinticinco poetas españoles jóvenes*. Madrid: Hiperión.

Rajewski, Irina (2013) «Potential Potentials of Transmediality the Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches». In: De Toro, Alfonso (ed.), *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques-Caraïbes-Europe-Maghreb.* Paris: L'Harmattan, pp. 17-36.

Reija, Julio (2001). *Los libros*. Madrid: Huerga y Fierro.

Reija, Julio (2009). *Perla provocada*. Madrid: Icaria Editorial.

Reija, Julio (2010). *Despiece peatonal* | *Respiración continua*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker.

Reija, Julio (2012). *:*. Madrid: Del Centro Editores.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 39 – Num. 104 – Dicembre 2015

«Abrir la puerta para ir a jugar»
Cartas inéditas de Julio Cortázar en un diálogo entre dos lectores argentinos

René Lenarduzzi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

María Elena Petrilli
(Independant researcher)

Abstract Doctor María Elena Petrilli and Professor René Lenarduzzi pay tribute to Julio Cortázar through a dialogue between two enthusiastic readers of the stories of the Argentinian writer. Doctor Petrilli, a personal friend of Cortázar, an avid reader, tireless traveler and insatiable curious of all that relates to human beings, cites from some of the letters that she exchanged with Cortázar during those years.

Keywords Relationship between migrants and natives. Freedom of speech. The Seventies. Aversion for dictatorships.

Susanna Regazzoni ha invitado a la doctora María Elena Petrilli[1] y a René Lenarduzzi para participar en el Homenaje a Julio Cortázar con una charla que se propuso, simplemente, como un diálogo entre dos argentinos que, como tantos de su generación, leyeron con entusiasmo y admiración los cuentos de Cortázar. La doctora Petrilli fue además amiga personal del escritor y posee muchas cartas que se intercambiaron durante aquellos años. Cabe destacar también su condición de gran lectora, incansable viajera e insaciable curiosa de todo aquello que se relaciona con el fenómeno humano, cualidades que indudablemente han incidido en el aprecio y la amistad que el escritor argentino sentía por ella. Lo que sigue es la reconstrucción de ese diálogo.

1 La doctora María Elena Petrilli es una psicoterapeuta de orientación psicoanalítica licenciada en Psicología por la Universidad de Rosario, Argentina, y más tarde, por la Universidad de Padua. Llegó a Italia con una beca de perfeccionamiento que llevó a cabo en el Hospital Piloto de Trieste colaborando con Franco Basaglia en un proyecto para la Organización Mundial de la Salud. Actualmente ejerce la libre profesión en Venecia y colabora también con diversos servicios públicos sanitarios.

R.L.: - María Elena, recuerdo que me enteré de que habías sido amiga de Cortázar una noche que había ido a tu casa y después de cena sacaste unas botellas de licor, como se hace generalmente en la sobremesa, y dijiste: – «Esta grappa la trajo Cortázar la última vez que estuvo en casa». Cortázar había muerto hacía poco y me acuerdo de esto porque la presencia ahí de esa botella, relacionada con alguien que yo había admirado y ya no estaba, me produjo una sensación muy extraña; una sensación análoga a la que evoca Borges en las líneas iniciales del cuento *El Aleph*:

> La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, […], noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.

Cosas banales como una botella de grappa, un cartel de publicidad de cigarrillos quedan allí mientras los seres queridos se alejan… Aquella noche hablamos de él, pero no de cómo lo habías conocido, por eso creo oportuno empezar preguntándote eso: ¿Cómo conociste a Cortázar? ¿Cómo empezó la amistad con él?

M.E.P.: - Mi contacto con Cortázar empezó por correspondencia. Le escribí una carta a Sudamericana, la editorial que lo publicaba, diciéndole que en una librería de Brasil había visto *Rayuela* en portugués y que me había acercado al libro por la belleza de la tapa: un grupo de pastillas de naranja o limón sobre fondo negro. *Gioco di amarelinha*, así se llamaba el libro y desde ahí arrancaba mi carta. Para mi sorpresa, que más tarde supe que era la de muchos otros que le habían escrito, recibí una respuesta directa, afectuosa, donde me invitaba a visitarlo en París si por casualidad yo viajaba. En febrero de 1972 hice mi primer viaje a Europa y cuando llegué a París lo llamé. Me dio cita en su casa en el Barrio Latino, donde vivía entonces, en un departamento chico repleto de libros. Desde entonces nos escribimos con un cierto ritmo muy marcado por los compromisos de él, que viajaba frecuentemente a Cuba y Nicaragua, más las obligaciones de su trabajo como traductor que lo obligaban a hacer otro tipo de viajes.

R.L.: - ¿Y cuándo se encontraron por primera vez en Venecia?

M.E.P.: - En 1976, ya instalada en Venecia, después de un año de trabajo en el hospital de Trieste, dirigido por Basaglia, me encontré una actividad provisoria, siempre con los Basaglia, para mantenerme, mientras esperaba que terminara la dictadura en mi país, Argentina,

que apenas empezaba su triste recorrido de muerte y desaparecidos. Era parte de mi actividad organizar un encuentro internacional en el instituto «Critica delle Istituzioni». Se me ocurrió invitar a Cortazar, que para mi sorpresa me contestó inmediatamente que estaba dispuesto a viajar y a intervenir. Descubrí así que conocía Venecia muy bien y que era un excelente guía para ver las joyas de la ciudad. Lo primero que me mostró fue *La presentación de María en el templo*, de Tintoretto, en la iglesia de la Madonna dell'orto. Me habló de Ruskin, de *Las piedras de Venecia*. Después fue Carpaccio, y mientras tanto hablábamos sin parar de esa pesadilla que era nuestro país en ese momento y lo que estaba pasando allá día tras día.

R.L.: - Sí, eran los años en que tantos argentinos se iban del país, algunos por propia elección, otros apremiados por graves motivos. Con Cortázar compartías, entre otras cosas, el hecho de que los dos eran argentinos exiliados, era inevitable que hablaran de eso, ¿no?

M.E.P.: - Me doy cuenta de lo difícil que es transmitir las contradicciones de ese momento histórico. Yo estaba feliz de vivir aquí y al mismo tiempo sentía con gran intensidad el dolor por lo que pasaba en mi país. Este elemento en común nos unía mucho. Naturalmente, como yo era muy joven y también banal, durante su primera visita se me ocurrió poner un tango como música de fondo en mi casita veneciana, y Cortázar, con sus buenas maneras burguesas, pero tajante, me preguntó: – «¿Qué te hace pensar que tengo ganas de escuchar a Gardel en este contexto? Inmediatamente advertí que los juegos estereotipados con él no funcionaban. Si uno quería una relación en serio tenía que buscar otra manera de entenderse más allá de los lugares comunes. A propósito de la admiración de Cortázar por Venecia, tal vez valga la pena leer un párrafo de una carta que me escribió el 28 de julio de 1976:

> me conmueve lo que contás sobre tu amor por Venecia y la forma en que sentís y ajustás esa ciudad a tu propia persona. Desde que te vi por primera vez en la puerta de mi casa (o antes, desde tu primera carta rosarina), supe que eras a la vez inteligente y sensible, en un dosaje que pocas veces se da, quiero decir en que lo uno conspira contra lo otro. Tu actitud con respecto a Venecia es otra prueba; frente a tanto latinoamericano a quien me encuentro en París llorando por la calle Corrientes o por el patio con malvones de la tía, tu posición me parece la única que puede salvar precisamente todo lo que hay de argentino en vos. Creo que esa misma actitud me ha salvado a mí y me ha mantenido criollo a lo largo de veintiséis años de Francia, que ya es tiempo. Inútil agregar que mi

> amor por Venecia me hace sentir todavía más contento de saberte en esa justa y necesaria actitud vital – (me estoy poniendo solemne, de modo que stop).

En otra carta de marzo 1980 decía:

> Me preguntás qué pasa aquí con la ola de 'razismo' que vuelve a desatarse en Europa. Me encanta tu invención porque en una sola palabra juntás dos cosas que son el nazismo y el racismo. Creo que te lo voy a robar para algún artículo, con tu amable permiso. Y en cuanto al problema en sí, se lo palpa perceptiblemente en Francia, pero a la vez hay bastantes discusiones en la prensa, en la radio, que por lo menos aclaran algunos aspectos del problema. Aquí el pueblo es xenófobo (el escalón de abajo del racismo) y la forma en que califican a los árabes, los negros y en estos tiempos a todos nosotros, es inconfundiblemente hostil. Por su parte, muchos exiliados latinoamericanos hacen todo lo que pueden por manchar nuestra imagen; si les va bien, se vuelven de una pretensión que jode a los autóctonos; si les va mal, casi nunca se autoanalizan para descubrir por qué no son capaces de abrirse camino sino que se vuelven xenófobos al revés. En Venezuela advertí la tensión que hay entre chilenos, argentinos y venezolanos: pienso que también es comprobable en España. El resultado es que nos hacemos una mala fama peligrosa, en la que pagan justos por pecadores. Pienso que cualquier cosa que se haga en ese sentido se debe empezar por poner el dedo en la llaga (lo hice en Caracas y a muchos les reventó) y no creer que el exilio es un mérito o un privilegio. En fin, otro tema para poner en el orden del día de una larga charla.

Como se ve claramente en estos fragmentos de cartas, en la historia de nuestra amistad había un hilo conductor muy fuerte. Y desde ya, ese hilo tenía muchas variaciones, que iban desde lo que él llamaba con ironía «el boom» de la literatura latinoamericana al compromiso personal necesario para poner en evidencia lo que pasaba con las dictaduras. Cortázar desconfiaba de esa fama que había colocado a muchos escritores de esas latitudes en una especie de cumbre sin sombras.

R.L.: - A propósito de la literatura del *boom* y de sus colegas hispanoamericanos, ¿qué opinaba Cortázar de ellos?

M.E.P.: - Tenía sus preferencias y reconocía el talento de muchos, pero no quería que todo quedara encuadrado en un único fresco sin claroscuro. Frente a mis críticas a García Márquez me dio una lección sobre

lo que él definía un «narrador incomparable», que no tenía muchos rivales. No se trataba solamente de la descripción de un lugar especial; los personajes estaban vivos y tenían una fuerza incomparable. Y ese resultado no lo consigue cualquiera. También de Vargas Llosa hablaba con admiración. Le molestaban sus posiciones políticas, que en ese período iba siendo de dominio público, pero estaba dispuesto a pelearse con quien quisiera reducirlo al rol de un reaccionario. Sabemos que adoraba a Lezama Lima y su novela *Paradiso*. Y Juan Rulfo y Octavio Paz eran escritores profundamente admirados por él. Pero hay que decir que en el altar de sus devociones había una enorme variedad de figuras. Me acuerdo bien de que me regaló en su primer viaje a Venecia *Lessico familiare* di Natalia Guinsburg, comprado en la libreria de Cosentino, al lado del Correo Central. Su comentario fue: «Puede escribir sobre cualquier tema, por ejemplo, sobre cómo se preparan los zapallitos, pero siempre tendrá algo importante que decir y sabrá contarlo». Ese mismo día me regaló *Ragazze di campagna* di Edna O'Brien y me dijo que me iba a sentir muy cerca de la autora irlandesa que, como yo, había nacido en un pueblo con todas las limitaciones del «pago chico». Tenía toda la razón del mundo, porque fueron autoras que me dieron esa maravillosa sensación de haber encontrado a alguien que sabía expresar sentimientos y emociones que yo misma sentía, pero confusamente.

R.L.: - Volvió varias veces a Venecia después de haberte conocido…

M.E.P.: - Sí, a Venecia vino tres veces, pero las circunstancias fueron muy distintas. La dictadura parecía eterna y los ánimos estaban muy alterados. En una carta del 5 de julio de 1981, comentaba:

> He tenido un trabajo abrumador con los problemas de coloquios, TV y mesas redondas con las desapariciones y los derechos humanos. A esto se suma el triunfo de Mitterrand y las obligaciones (estimulantes y muy agradables) que suponen para muchos de nosotros. Acaban de darme la nacionalidad francesa por decisión personal de Mitterrand, que ha querido así mostrar su interés por los problemas latinoamericanos y terminar a la vez con la injusticia de las negativas precedentes. Supongo que los 'patriotas' van a tratarme de nuevo de renegado, etc., aunque muchos que lo hicieron cuando corrió el falso rumor de la naturalización francesa, andan ahora escapados en diferentes rincones del mundo y empezando a comprender lo que su nacionalismo de escarapela no les dejaba ver. Creo que voy a poder ser muy útil en mi nueva condición, pues podré ayudar en los planes del gobierno con respecto al Salvador, Nicaragua y el Cono Sur; ahora por fin puedo escribir lo que me dé

la gana sobre los asuntos franceses, cosa que me estaba vedada, y eso me dará un margen de maniobra mucho más grande.

R.L.: - Es verdad, me acuerdo de que muchos en Argentina no vieron con buenos ojos que Cortázar aceptara la ciudadanía francesa; se trataba de una opinión en la que sospecho una buena dosis de superficialidad y otra de resentimiento… Me alegra que hayas citado este fragmento porque pone en evidencia el profundo compromiso de Cortázar con lo hispanoamericano y cómo la ciudadanía francesa le servía, como él mismo lo dice, para seguir trabajando con mayor libertad de expresión en favor de Latinoamérica. Pasando a otro tema, me parece recordar que Cortázar conocía a Marie Langer,[2] ¿fuiste vos quien los puso en contacto?

M.E.P.: - Sí, yo traté de favorecer un encuentro con Marie Langer, que también venía a Venecia, con mucho gusto, desde México, y que estaba llevando adelante el programa de Salud Mental de Nicaragua. La Langer, nacida en Viena, tenía su propia historia infantil ligada a esta ciudad donde había pasado unas vacaciones cuando era niña. Ambos colaboraron en publicaciones colectivas pero no se conocieron personalmente; se admiraban recíprocamente. Ella leía con pasión sus cuentos y él se deleitaba con la idea de que alguien del grupo original de los analistas vieneses, aunque de segunda generación, intentara llevar el psicoanálisis al país de la revolución sandinista. Compartían la visión humanista de fondo.

R.L.: - Me acabo de acordar de que hace tiempo leí con gran interés un libro de Marie Langer llamado *Juego y juguetes*; digo esto porque lo relaciono con el carácter lúdico de la obra de Cortázar…

M.E.P.: - Si tuviera que dar un título a esta charla con vos, la llamaría

2 Marie Langer o Marie Lizbeth Glas Hauser, nació en Viena el 31 de agosto de 1910. Al terminar los estudios de bachillerato, ingresó a la escuela de medicina especializándose en psicoanálisis en el Instituto de Formación Psicoanalítica de Viena. Con el ascenso de Hitler al poder, se afilió al Partido Comunista y partió a España para integrarse, como médica, a las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil Española. Más tarde se exilió en Uruguay y luego en Buenos Aires donde en 1942 fue fundadora de la Asociación Psicoanalítica Argentina. En 1969, junto con otros colegas, se separó de esta Asociación a causa de la rigidez de sus estructuras, pero se integró a la actividad gremial como Presidenta de la Federación de Psiquiatras Argentinos. Amenazada por la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) se exilió en México desde 1974 hasta 1987. Allí fue docente de la Universidad Nacional Autónoma de México y participó en el Equipo Internacional de Salud Mental para apoyar al sandinismo en Nicaragua. Murió en Buenos Aires en 1987. Fue autora de varios libros entre los que destacan *Maternidad y sexo* y *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis*, *Juegos y juguetes*, entre otros muchos más.

Abrir las puertas para ir a jugar, repitiendo una frase de Cortázar que bien resume su posición frente a la vida y la literatura, aunque los eventos históricos, particularmente dramáticos, ponen en evidencia otros aspectos que poco tienen que ver con el placer de jugar, pero sí mucho con la obligación de 'jugarse'. Cortázar no se encerró nunca en una posición solo contemplativa. Se sentía comprometido con todo lo que pasaba en el mundo que le tocó vivir, y si muchas veces fue acusado de ingenuidad por su adhesión a causas no siempre límpidas, fue en todos los sentidos una persona íntegra. Quiso ayudar y favorecer todo aquello que él consideraba justo. Cuando estuvimos juntos en Londres y conoció a un amigo mío, también argentino, que había tenido que soportar un juicio por ser acusado de homosexualidad en el colegio donde daba clases como profesor, inmediatamente le sugirió que se presentara al concurso de Naciones Unidas como intérprete y le ofreció una carta de presentación firmada por él. Fue una idea fantástica: mi amigo entró a trabajar en ese ente y eso le cambió la vida.

R.L.: - Todos aquellos que lo conocieron hablan de ese aspecto generoso de Cortázar, de una persona inmensamente buena y altruísta; veo que vos coincidís con esa opinión. Por cierto, podrías contarnos tantas cosas aún sobre él; pero desgraciadamente el tiempo a nuestra disposición se está acabando…

M.E.P.: - Para cerrar quisiera leer otra carta, de marzo de 1983, que muestra cómo él se sentía después de la muerte de Carol, su tercera esposa, y el comienzo de su propia enfermedad:

> Tu carta me estaba esperando a la vuelta de Cuba, Nicaragua y México, y me hizo muy bien leerla. En estos tiempos de total soledad (aunque trabajando entre multitudes, pero es lo mismo) volver a encontrarte tal como te conocí me devolvió por un momento ese clima de total confianza en el que siempre nos movimos juntos, ya que no es tan frecuente, por lo menos en mi caso. No es por azar que pensé muchas veces en vos en Managua, en los momentos menos lógicos para eso; ahora sé que era como un deseo de poder entrar por un rato en el círculo de tiza de otro tiempo y otra relación humana, escaparme mentalmente de algo que me abrumaba. El juego político es horrible por momentos, y la convicción de que hay que jugarlo no me ayuda a sentirme mejor. En mi caso, ni siquiera es política, sino simple lucha solidaria por los nicas y los salvadoreños; pero incluso eso tiene su lado de manoseo, de aceptaciones pragmáticas, y entonces poco a poco nace el mal gusto en la boca y es ahí que me ocurre – me ocurrió ahora, el mes pasado – pensar en vos. En nosotros en Londres, mirando una exposición, riendo por la calle.

> ¿Qué va a pasar después de las elecciones? Ni ganas de hablar de eso, pero siento algo que muerde a la altura del estómago. Perdóname las flojeras de esta carta, pero sé que puedo hablarte así.

Cómo no pensar que el círculo de tiza siempre tiene que ver con el dibujo de la campana, el 'techo' del juego de la rayuela, que hay que jugar aunque a veces estemos cansados, y con poco aliento. Creo que así era la tapa de la primera edición argentina de *Rayuela*: fondo negro y el diseño de una rayuela hecho con una simple tiza blanca.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

El centenario de Virgilio Piñera en Venecia

Fabiola Cecere
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In a year during which some of the most leading figures in Latin American literature were celebrated on their centenary of their birth, (Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Octavio Paz), I would like to remember a belated centenary, due to a real 'rebirth' in the cultural and literary Cuban scene. I'm going to propose an excellent cuban writer, Virgilio Piñera (1912-1979), who become the subject of growing critical and popular attention in recent years. His singular stories – or better still, his whole existential adventure – answer to a deep-rooted obsession with *authenticity*, that insidious zone where each character and situation denude his author and the ghosts tormenting him. His writing, being a continuous paradox, is the instrument trough which he wants to fight the trivial and the meaningless. His troublesome literary voice was reconsidered after his death, and his first official centenary, in his native country, was commemorated only three years ago, in 2012.

Keywords Virgilio Piñera. First homage. Cuban literature. Demystification.

La historia de la producción literaria de Virgilio Piñera, con sus constantes introspecciones que dibujan caminos siempre diferentes en el alma de su autor y en el imaginario del lector, es la historia de una escritura que nace de la necesidad de crear – sobre todo para sí mismo – una nueva sensibilidad, destruyendo todo lo que hasta entonces se consideraba respetable.

El panorama literario y editorial italiano ha heredado poco de su obra, sólo la novela *La carne di René* (Il Quadrante Editore, 1988), ahora fuera de catálogo. La circunstancia fue debida sobre todo a la valoración literaria que el mismo Piñera recibió con dificultad en su país en vida.

Los estudios críticos y literarios sobre el autor aumentaron después de su muerte en La Habana en 1979: a finales de los ochenta varios escritores desde la isla se consagraron a una 'operación' de rescate a favor de Virgilio Piñera (Antón Arrufat, el albacea literario de Piñera, Abilio Estévez, Antonio José Ponte, entre otros) que alcanzó tonos oficiales hace tres años, en 2012, cuando la Cuba artística e intelectual homenajeó por primera vez toda la obra del autor a través de conferencias, congresos, lecturas y nuevas ediciones de sus escritos y representaciones de sus piezas teatrales. La reciente reubicación en el canon cubano de Piñera y su primer tardo centenario en la isla explican su voz literaria marginal en vida, considerada problemática por lo críticos contemporáneos a él. Y ésta es la razón del homenaje veneciano.

Mi contribución se aleja de las que recuerdan los autores conmemorados hoy, pero quiere poner el acento sobre la obra de un escritor igualmente notable en la historia de la literatura cubana del siglo XX, cuya maestría ha sido reconocida tarde. Virgilio Piñera es el autor del que me ocupo en mi tesis doctoral y aprovecho la ocasión de un congreso sobre 'caminos centenarios' para presentar su talento indiscutido aquí en Venecia, donde nadie se ha interesado en él.

La disposición de ánimo de este autor, que a menudo se transformaba en vacilación e indecisión, contribuyó, por lo menos en parte, al fracaso de su recepción pública también al extranjero. En 1964 Piñera se encontraba en Italia negociando la traducción de algunas obras, firmó un contrato con Feltrinelli Editore, pero, después de seis años de demoras, el escritor perdió toda esperanza en ver sus obras editadas en italiano. De hecho todo se quedó en nada y tampoco nuestro país tuvo momentos conmemorativos para leerlo, representarlo, interpretarlo o para demostrar que su obra está viva, continuando su camino, a pesar de ir contra todo lo que se pueda ir.

Mi investigación quiere ser sobre todo esto. A distancia de tres años de su primer centenario oficial en Cuba, lo vuelvo a proponer en Venecia entre otros más conocidos, y espero que este momento no permanezca aislado, reduciendo la distancia entre él y sus lectores italianos. El estudioso Thomas Anderson,[1] que ha dedicado muchas investigaciones a Virgilio Piñera, está convencido que existen traducciones al italiano, que puedan remontar al período de los sesenta de la estancia italiana del cubano y sus pesquisas toman ahora esta dirección.

Virgilio Piñera se dedicó a las artes en todas sus declinaciones: fue poeta, narrador, dramaturgo y ensayista, aislado y aborrecido por buena parte del medio intelectual cubano en el período más próspero de su producción, porque, además de homosexual y ateo, estaba muy lejos de autores canónicos como Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, escapando al mecanicismo simplista que hasta los primeros años de la década del ochenta prevalecía en el ámbito teórico-crítico cubano (Abreu 2002, p. 11) y abrazando ideas políticas poco compartidas, antes y después de la Revolución. Sin embargo, a pesar de su rareza en un campo intelectual predominantemente católico y burgués – no es casualidad que eligiera un exilio voluntario intermitente en Buenos Aires – Virgilio Piñera dio un aporte fundamental y enriquecedor a la literatura cubana en las primeras décadas de su producción, es decir entre 1941, cuando su primer poemario, *Las furias* fue publicado en la revista *Espuela de Plata* dirigida, entre otros, por José Lezama Lima, y 1969 cuando obtuvo el premio Casa de las Américas, otorgado por su pieza

1 Thomas Anderson es autor de *Everything in its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera* (2006), el primer estudio monográfico sobre el escritor cubano y un excelente documento de crítica sobre los cuentos, las novelas y las piezas teatrales del autor en inglés.

teatral *Dos viejos pánicos* de 1968. En 1969 *La vida entera* fue su último cuaderno de poesía publicado en vida.

A partir de los Sesenta, su exclusión creció poco a poco y sus obras, con el paso de los años, dejaron de imprimirse y representarse, hasta desaparecer de los escenarios y de las antologías de literatura cubana. Debido a su elección sexual y a su condición de escritor 'no comprometido' en la política, el amigo Antón Arrufat opinó que Virgilio Piñera sufrió una 'muerte civil'. En una intervención del Coloquio Internacional sobre Piñera en La Habana en 2012, el mismo Arrufat señaló: «Poco le importó que su persona de escritor fuera puesta en el espacio en blanco de la marginación, y su parte de ciudadano quedara integrada a la vida laboral de su país. […] Hasta la hora de su muerte estuvo convencido de que la exclusión que padecía y le había sido impuesta, tendría fin». Esto fue verdadero sólo en parte, ya que murió antes de que su rehabilitación se iniciara. Sin embargo, a pesar de la completa oscuridad en la que cayó – y también murió –, Piñera siguió escribiendo con una fuerza oculta siempre renovada, esperando 'su' momento. Fue su mayor paradoja: la misma imposibilidad de publicar lo libraba de compromisos literarios y extraliterarios, que ya no comprendía, y en la 'extraña latitud' – para citar otra vez a Arrufat (2012) – en que se encontró, se reconocía como realmente era, centrado sólo en su creación literaria y en su fe para ella, porque esto quería comunicar al lector: sólo confiaba en el universo ficticio que se extendía desde su pluma, en la única ventana abierta hacia lo todavía posible, hacia la autenticidad como única elección.

Piñera se entrega totalmente a la escritura, en sus géneros más distintos, y, en su opinión, el artista sólo debería conocer ese camino:

> Porque entendámonos, a esa literatura respetuosa le faltan dos cosas sin las cuales no es posible que un escritor sea reputado por tal y que sobreviva: la primera, el respeto de sí mismo y de su propia obra; la segunda, valentía y coraje para arriesgar todo, incluso la propia vida. (Espinosa 2003, p. 100)

Exigiendo ser un escritor auténtico, tiene una postura íntegra frente al hecho literario, de suma honestidad. Escribir – y escribirse – no es un simple ejercicio, sino una intensa vocación que se concretiza en el papel y en los numerosos interrogantes íntimos que ese acto hace surgir y que llevan el rastro de filósofos existencialistas.

En su inconclusa autobiografía, él mismo reconoció las tres gorgonas de su calvario: miseria, homosexualidad y arte. Las consideraba «tres cosas bastante sucias como para no poderse lavar jamás de las mismas» (Piñera 1990b). Cuando Fidel Castro, en 1961, durante su discurso a los intelectuales y artistas de la isla, dijo 'dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada', sólo Virgilio Piñera intervino en voz baja y confesó: «Yo

quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo pero es todo lo que tengo que decir» (Cabrera Infante 1998, p. 332).

El escritor ya percibía su destino, la 'pavorosa nada' a la que se sentía predestinado. Una 'nada' advertida a la manera de Heidegger que provoca angustia e introspecciones en el hombre, pero, al mismo tiempo, lo lleva hasta un proceso de 're-conocimiento' de sí, de inmersión en su verdadero ser a través de la angustia. Piñera reflexiona mucho sobre el concepto de la Nada, como una dimensión íntima de la cual no puede prescindir como letrado y como hombre de su tiempo, y que se origina de un innato escepticismo y de la conciencia que incertidumbres y amenazas perjudican al individuo en su cotidiano de distintas formas. Es hecho bastante conocido que los años 40, percibidos en su desasosiego sobre todo en Europa por las consecuencias del conflicto mundial, habían sido aniquilidores para todo tipo de arte. Sin embrago, nos interesa en relación con lo que advierte y escribe Virgilio Piñera, porque en una época en que muchos escritores latinoamericanos parecen otorgar a la literatura una función catártica, encontrando en ella compensación y autodefinición, él fue el primero en observar la decadencia de los grandes paradigmas (Abreu 2002, p. 53) y en rechazar el afán de una vida otra o de una segunda naturaleza posible sólo en la ficción.

Por esta razón, el escritor muestra preocupación por problemáticas relacionadas al ser, a las posibilidades que éste va buscando a lo largo de su existencia, a los interrogantes que necesariamente conducen a otras dudas y confusiones. Él siempre escribió con aprensión. No es casualidad que muchos de los *Cuentos fríos* (1956) empiecen con una confesión de miedo o con la conciencia de ser un hombre desdichado:

> Siempre tuve un gran miedo: no saber cuándo moriría. (Piñera 2008, «El que vino a salvarme», p. 416)

> He preguntado al hombre que me lustra los zapatos si no tenía miedo de sí mismo. (Piñera 2008, «El enemigo», p. 312)

> Temo mortalmente a la risa. (Piñera 2004, «La risa», p. 384)

> Pues viví, salvo algunas satisfacciones de tono menor, como un miserable. (Piñera 2008, «Cómo viví y cómo morí», p. 209)

> Es lamentable, pero no me queda otro remedio que confesarme derrotado: ninguna mujer me ha querido. (Piñera 2008, «Amores de vista», p. 307)

La lectura de los *Cuentos fríos*, publicados por primera vez en Argentina (en la revista dirigida por Borges *Anales de Buenos Aires*), ya puede acercarnos al cosmos de ficción piñeriana que pone su autor en un espacio

crítico y problemático del discurso literario canónico. La ausencia de una teleología de carácter nacional en los escritos marca el punto de divergencia para la obra de Virgilio Piñera que, por eso, muchas veces, encontró puertas cerradas en su país de origen. Para muchos de sus amigos cercanos la biografía explica un poco su literatura. Quizá la relación exacta es inversa, ya que el peso de su perspectiva escritural probablemente fue la condición determinante de su mala existencia. También rechazaba presenciar en la celebraciones oficiales, a defensa de su única fe.

En los cuentos piñerianos el placer de contar, de ampliar los relatos con descripciones y de robarle páginas al silencio está remplazado por una escritura desnuda y compacta. El autor reduce y sintetiza, dejando en el texto sólo el brillo de una idea, de un suceso. Un mensaje breve e intenso, que el lector tendrá que releer y repensar para alcanzarlo. Es una estrategia radicalmente distinta a la de aquellos narradores locuaces, una estrategia cimentada en las antípodas de ese barroco nacional que ejercieron con oficio Alejo Carpentier y José Lezama Lima.

Los textos piñerianos, en cambio, se plasman sobre una aguda ironía y la desproporción de los acontecimientos presentados, entre la ruptura de la lógica y el metaforismo excesivo, propuestos a través de un lenguaje frío y melancólico a la vez. Los cuentos son un ejemplo elocuente. Son 'fríos' porque se limitan a exponer los 'puros hechos', como los define el autor, así como acontecen, con una exposición clara y directa: «la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo se puede decir que se vive» dice el escritor (Piñera 1956, p. 7). El espacio literario de Piñera es el espacio de lo literal**,** porque los acontecimientos pierden su fuerza recuperadora, humanizadora, con la que la cultura podría atribuirle un sentido. Todo es artificio, ficción. Y ahí radica su horror, en los hechos puramente literarios.

Léase, por ejemplo, «En el insomnio», un cuento brevísimo en que la lógica del absurdo es llevada a su extremo: es la historia de un hombre que decide matarse por su pérdida de sueño. «El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido» (Piñera 2008, p. 194), escribe Piñera al final. Una muerte sin sueño es una muerte sin trascendencia, sin metamórfosis y sin posible resurrección. Una muerte que se queda de este otro lado, inmanente y literal. No hay rayos de esperanza ultraterrenal, ni posibilidad que deje entrever un 'algo más' en esta vida. Una perspectiva desmitificadora. Todo lo que ocurre es un hecho, puro, acabado. Además, el protagonista del cuento permanece en una condena que se vuelve eterna – el no poder dormir – afectando así al ámbito del cotidiano.

Un asunto que también encontramos en «El infierno», donde el autor comienza por exponer sucintamente las diversas ideas que el hombre se hace de ese lugar desde la infancia hasta la vejez, para entonces describir el modo en que, tras la muerte y durante un largo milenio de tormentos, el dolor y el sufrimiento se le vuelven rutinarios. Cuando al fin ese hombre

puede abandonar el infierno, el final llega con una pregunta rara: «¿quién renuncia a una querida costumbre?» (Piñera, 2008, p. 195). El espacio del inframundo de castigos se parece a la vida, llena de dificultades y se vuelve cotidiano. Es la negación de toda trascendencia. En su breve ensayo sobre Kafka, Piñera especifica el asunto: el secreto de Kafka reside en que es un literato, es decir construye su credo desde la literatura. Para el escritor cubano sólo existe la verdad literaria cuando los escritores son capaces de crear una «sorpresa por invención», que se podría definir como una imagen literaria inédita capaz de expresar una dimensión ficticia absolutamente ignorada antes. Lo notable es la capacidad imaginativa del autor y su investigación en ella (Arrufat 1980, pp. 116-119).

Virgilio Piñera fue un insólito personaje, un escritor negador y destructor de una tradición literaria marcada por la sobriedad de las buenas costumbres, por eso inventor de manifestaciones siempre escandalosas. Se piensen en la locura de sus personajes, una locura paradójica, porque regida por un extraño rigor: en «Una desnudez salvadora» el protagonista sugiere a su homicida la posibilidad de matarlo con las manos ya que se encuentran ambos desnudos en una celda, pero éste rechaza cumplir la acción sin un arma, no sería un verdadero un homicidio. Los hombres parecen decir que sólo la total y loca desnudez puede ser la salvación delante de una circunstancia infernal, aquí absurda. Además, encontramos un tema muy desarrollado por el escritor: la presencia de los 'dos' hombres funcionan como dobles, la desnudez es la clave para entender la relación de espejos entre ellos y proyectar el texto, a lo mejor, en una dimensión onírica: «Medio dormido todavía, veo parado frente a mí a un hombre que, como yo, también está desnudo» (Piñera 1956, p. 294).

Otro ejemplo podría ser «El viaje», que introduce el tema del viaje completamente distorsionado, un viaje que no tiene sentido lógico, en un medio de transporte extravagante y sin algún objetivo: en el cuento un hombre de cuarenta años, la edad en que «cualquier resolución que se tome es válida» (Piñera 2008, p. 212) decide hacer un viaje en un cochecito de niños. Sin embargo, el protagonista aclara con énfasis que el suyo no va a ser un viaje precipitado, sino bien estudiado, organizando todo de manera muy meticulosa: los horarios, las etapas, las niñeras que van a ser su choferes. El sinsentido de las acciones se combina con la racionalidad de una explicación detallada y la justificación de los planes para no aparecer un personaje raro.

En un texto ensayístico de los años 40, *De la destrucción*, inédito hasta hace poco tiempo, Virgilio Piñera explica sus ideas: él reacciona contra la aceptación de supuestos sociales o estéticos que debemos deshacer para construirnos nuevamente. La ruptura y la fragmentación son los principios de su ingenio, pero no son simplemente negaciones o la destrucciones de una perspectiva de un modo arbitrario como muchas veces se ha afirmado. Se trata de incluir otra visión igualmente legítima, digamos, por contras-

te y totalidad. Desde esta lógica «La isla en peso» (1943) es un ejemplo notable y por eso muchas veces no apreciado: el poema posee todas las componentes escondidas en un país y Piñera las escribe impecablemente. Además, con los versos de «La isla en peso» se distancia de manera definitiva del discurso lezamiano y de la majestuosa isla 'origenista', como para no quedar anclado en ella. La deformación de los espacios y el cambio radical del lenguaje, puro artificio, sirve para construir *su* isla, donde no existen dioses ni potencias celestiales, sino presencias terrestres, las únicas que habitan sus ficciones.

En las tres novelas que escribió, los protagonistas se instalan, con conciencia, a contracorriente de los actos naturales y en la marginalidad de un espacio social donde sus conflictos tienen origen entre las imposiciones del entorno y los deseos personales. La actitud negativa de los personajes piñerianos – el *no* que firmemente pronuncian – no es solamente inconformista sino quiere provocar y cuestionar modelos impuestos, crear algo nuevo, un universo 'otro'. René de *La carne de René* (1952) fracasa en el intento: de antihéroe él quiere evadir, sin éxito, la lógica – que es sobre todo una condena heredada – del mundo grotesco y macabro en que vive, donde sólo el dolor sobre el cuerpo permite la sobrevivencia de quienes los habitan. El cuerpo – mejor dicho, la carne del cuerpo – es el eje entorno al cual se construye y se desarrolla todo discurso en esta novela, y se convierte en la única vía que pueda permitir al protagonista el conocimiento de sí. El cuerpo de René se distorsiona y se desdobla, lleno de sangre o de flechas, y cada doble es una parte del sí mismo heterogéneo luchando con sus dilemas y con su tantas máscaras, que también son provocaciones en ese proceso de aprendizaje; también esta categoría está vinculada al camino necesario al protagonista hasta el entendimiento de sí. Asimismo, todos los demás se relacionan con él exclusivamente a través de su cuerpo, de muchas maneras que desde el principio René desconoce y repudia: su cuerpo es anhelado por todos, es imaginado en distintas representaciones por el padre y Dalia, entre otros, y también los profesores de la Escuela del Dolor intentan 'educarlo' según métodos y técnicas de tortura física. Sin embargo, nadie va a concretar ese deseo del todo (sólo los dobles de René pueden ser sometidos), porque la posesión del cuerpo del Otro es imposible, el cuerpo de René está envuelto por una atmósfera evanescente que rodea a todo deseo y porque la postura del protagonista responde a la de su autor y a su rechazo: no hay alusión a la dualidad armónica de cuerpo-alma o de lo material-espiritual, todo es carne. Al final René se da cuenta que está hecho de carne y hueso, nada más que carne, porque nada más existe.

Por otro lado, el mismo Piñera tenía una relación poco amistosa con su cuerpo, manifiesta en su «Discurso a mi cuerpo»:

> sentía que nadie me era más ajeno, extraño e insoportable que tú; que tenía que padecer todas las horas y minutos de la existencia; asistir

> cruzado de brazos a tu yantar, a tu yacer; a tus gástricas o pulmonares calenturas. En casa se armaba gran confusión cuando me oían exclamar: «Lo voy a bañar…» por «me voy a bañar…»; o «Tiene fiebre…» por «tengo fiebre…» […]
>
> Y el problema no lo era de enemistad, porque nunca antes hubiéramos participado de amistad; tampoco desligamiento. Sí creo que seamos la contradicción que necesita contradecirse. La pregunta era: ¿Hasta qué punto, límite o frontera me extendía yo? ¿De ti provenía la armonía o eras el desconcierto? ¿Era yo alguna de ellas? Flotando entre tales interrogaciones crecía cada vez más, como un desmesurado aerostato, la distancia y la indiferencia. Ésta era la verdad. (Piñera 1990a, pp. 35-36)

Sebastián de *Pequeñas maniobras* (1963), en cambio, es un sujeto más cínico: su vida consiste en alejarse y negar responsabilidades, compromisos, explicaciones que toda relación humana implica. La negación de una realidad opresiva se convierte en el motivo de su sobrevivencia y el miedo que confiesa tener en el motor de su aspiración, que no es la muerte, sino la continuación de ese tipo de vida.

A pesar de todas las interpretaciones equivocadas y opuestas que en los años la obra piñeriana obtuvo, el lector, al estudiarla junto a su biografía, siempre tendrá dudas sobre la influencia que las dos ejercieron recíprocamente y de una manera muy íntima y compleja. Su verdadera refutación radica en apartarse de las imágenes bellas que persistían en las letras cubanas, sin ningún conflicto ni problemática. Su historia es una lucha contra un pensamiento pasivo, explorando espacios ex-céntricos por no estar en lo 'natural común y absoluto'.

Abilio Estévez, que en Venecia recordó al amigo y al maestro, fue uno de los primeros y continúa con una actividad de recuperación a través de la que puede también defender su linaje y el de otros discípulos del escritor. Concluyo con una cita suya de *Tuyo es el reino*: en el libro, Estévez afirma que Virgilio escribía «con terquedad, con rabia, con desesperación, sin esperar nada, salvo quizá, como él decía en serio y en broma, 'la dudosa reparación de la posteridad'» (Estévez 1997, p. 328).

Bibliografía

Abreu, Alberto (2002). *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. La Habana: Ediciones Unión.

Anderson, Thomas (2006). *Everything in Its Place: the Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg (PA): Bucknell University Press

Arrufat, Antón (2009) «Un poco de Piñera». *República de las Letras: Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, 114, pp. 99-145.

Cabrera Infante, Guillermo (1998). *Vida para leerlas*. Madrid: Alfaguara.

Espinosa Domínguez, Carlos (2003). *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Ediciones Unión.
Estévez, Abilio (1997). *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets.
Piñera, Virgilio (1956). *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada.
Piñera, Virgilio (1990a). «Discurso a mi cuerpo». En: «Virgilio, tal cual». *Unión,* 10 (III), pp. 35-36.
Piñera, Virgilio (1990b). «La vida tal cual». En: «Virgilio, tal cual». *Unión*, 10 (III), pp. 22-35.
Piñera, Virgilio (2004). *Cuentos completos*. Editado por Antón Arrufat. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
Piñera, Virgilio (2008). *Cuentos fríos: El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.

Recensioni

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Moreno Cabrera, Juan Carlos (2015). *Los dominios del español: Guía del imperialismo lingüístico panhispánico*. Madrid: Síntesis, pp. 276

Albert Morales
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

El catedrático de Lingüística General de la Universidad Autónoma de Madrid Juan Carlos Moreno Cabrera ha publicado en 2015, además del libro reseñado, el volumen *Errores y horrores del españolismo lingüístico: Cinco vocales para salvar el mundo*. Ambas obras amplían y dan continuidad a las tesis que este autor elaboró en *De Babel a Pentecostés: Manifiesto plurilingüista* (2006), en *El nacionalismo lingüístico: Una ideología destructiva* (2008) o en *Spanish is different* (2010).

A lo largo de los doce capítulos que integran *Los dominios del español: Guía del imperialismo lingüístico panhispánico*, J.C. Moreno Cabrera define conceptos clave relativos a este debate, como *imperialismo lingüístico*, *lengua común*, *lengua propia*, *dominio*, *babelización* o *monolingüismo*.

El autor basa su libro en la tesis de que existe una «ideología del imperialismo lingüístico panhispánico, con raíces en el españolismo lingüístico» (p. 20), que se expresa en múltiples ámbitos de nuestra sociedad, a los que el autor se refiere como *dominios*. J.C. Moreno Cabrera analiza la presencia de dicha ideología en el dominio de la lengua común, el filológico, el político, el histórico, el académico, el étnico, el educativo, el económico y el androcéntrico de dicho imperialismo lingüístico. El libro se articula en capítulos que diseccionan cada uno de dichos dominios.

El catedrático madrileño desgrana los rasgos fundamentales del *españolismo lingüístico*, tras definirlo, documentarlo y reproducir contextos en los que aflora dicha ideología. En sus doscientas setenta y seis páginas se desvelan las estrategias y técnicas que la 'política lingüística panhispánica' lleva a cabo a través de instituciones como el Instituto Cervantes o la Real Academia Española para difundir las bondades de la *lengua común*.

Cabe señalar que, además del volumen que nos ocupa u otros como *El dardo en la Academia: Esencia y vigencia de las academias de la lengua española* (Melusina, 2011), otros lingüistas ya han subrayado el carácter imperialista de dichas instituciones. En una entrevista reciente (*El País*, 16 de julio de 2015), la académica Violeta Demonte afirmaba que «hay algo de colonialismo en el liderazgo que quiere tener [la RAE]» (en red). Luis

Fernando Lara la describe en *El dardo en la Academia* como «el agente normativo más poderoso en el mundo hispanohablante» (p. 334), una institución con el lema siguiente: Fija, limpia y da esplendor.

J.C. Moreno Cabrera dedica gran parte de su texto a analizar el concepto de *lengua común*. Afirma que se apela constantemente a dicho carácter para erigirla como una «lengua constitucional, abarcadora, igualadora, democrática, económicamente rentable, abierta y universal» (p. 35). Añade que la ideología del españolismo lingüístico niega dichos atributos a las demás lenguas presentes en el territorio español. El lingüista ejemplifica sus tesis con textos contemporáneos (de Irene Lozano o Juan Ramón Losada) y clásicos (de Menéndez Pidal o Miguel de Unamuno). Concluye que dichas ideas, con los prejuicios y lugares comunes que conllevan, «no están ni mucho menos superadas» (p. 22).

Es más, el autor asegura que «quienes promueven la ideología del españolismo lingüístico tienen en común su negativa a reconocer dicha ideología españolista en su discurso y su afirmación de que los discursos a favor de las lenguas no castellanas del Reino de España están basados en una ideología nacionalista casi siempre radical y excluyente» (p. 24).

Desde la claridad expositiva y la rigurosidad académica a las que el autor nos tiene acostumbrados, J.C. Moreno Cabrera aporta luz sobre el debate de las lenguas en el Reino de España y, más concretamente, explica la razón por la cual se puede considerar que dicho estado, a pesar de ser plurilingüe, aplica una política *monolingüista*.

La describe así porque «sin identificarse necesariamente con una lengua en concreto, parte de la ideología del monolingüismo, según la cual lo ideal para el entendimiento humano es usar una única lengua» (p. 36). Según él, la política del Estado español, al menos desde el siglo XVIII, «ha intentado marginar, minorizar o eliminar las lenguas distintas del castellano» (p. 36).

La de Moreno Cabrera es, en efecto, una voz crítica, polémica y casi aislada en el ámbito universitario español. Por ello, sus tesis le han condenado casi al ostracismo en parte del mundo académico e institucional español.

Ya decía el poeta Gabriel Ferrater que «tothom té idees sobre el llenguatge i, com que la majoria d'aquestes idees són supersticions absurdes, el lingüista no té cap més remei que combatre-les o, com a mínim, oblidar-les». Sin lugar a dudas, el rigor del catedrático madrileño le permite presentar unas tesis que luchan contra todas esas «supersticiones absurdas». Sin embargo, dichas ideas aún abundan en el debate (también en la Universidad) sobre las lenguas en España, y sobre el rol y la presencia del español en el mundo.

Por lo tanto, esta es una obra que cualquier profesional de la lengua (traductor, corrector, profesor…), estudiante o ciudadano debería conocer para tener una perspectiva del debate lingüístico español no canónica y casi silenciada, pero no por ello menos precisa ni científica que las que gozan de una mayor difusión en los medios académicos.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

David Alvarez Roblin (2014). *De l'imposture à la création: Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 406

Luis Gómez Canseco
(Universidad de Huelva, España)

Cuando parece que queda poco o casi nada por decir de obras clásicas reiteradamente transitadas por la crítica, la inteligencia de algún estudioso y la propia riqueza de los textos nos viene a abrir sendas fértiles e insospechadas. Es el caso de David Alvarez Roblin, quien se ha echado al monte para indagar en la naturaleza literaria del *Quijote* de Cervantes y del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán a través de las complejas relaciones que mantienen con sus correspondientes continuaciones apócrifas, la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra, impresa en Valencia por Pedro Patricio Mey en 1602, y el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, firmado por Alonso Fernández de Avellaneda y salido de las prensas tarraconenses de Felipe Roberto en 1614. El libro de Alvarez Roblin, antiguo alumno de la École Normale Supérieure de Lyon, es el fruto depurado de una tesis doctoral defendida hace ahora cinco años en la Université Michel de Montaigne de Burdeos bajo la dirección primero del profesor Jean-Pierre Étienvre y luego de María Aranda. Y no se entienda que estos pormenores son mero cotilleo biográfico, sino parte esencial de un perfil intelectual que se refleja en este fino, lúcido y metódico trabajo.

El discurso se presenta dividido en tres partes, correspondientes a una estructura tradicional en la formulación del pensamiento: tesis, antítesis y síntesis. Cada una de esas partes está dispuesta en tres capítulos, que, a su vez, contienen cada uno de ellos otros tres apartados, en un ejercicio de simetría intelectual que refleja formalmente el rigor del autor con su trabajo. Para las dos primeras partes se ha elegido una enunciación retórica y paradójica: «Les continuations apocryphes: pâles copies ou créations véritables?», en el primer caso, y «Les secondes parties authentiques: des œuvres sous influence?», en el segundo; mientras que la tercera parte se anuncia de manera conclusiva: «Vers une théorie de l'apocryphe». Esa primera parte, como puede verse, atiende a las continuaciones apócrifas del *Guzmán* y el *Quijote*, sugiriendo que, aun cuando nacieran de temas, indicios y claves apuntados en las primeras partes originales, tienen una

naturaleza literaria autónoma. Frente a la apariencia inicial de continuidad, tanto Luján como Avellaneda siguieron un itinerario propio. Aquel construyó una ficción más abierta que Alemán, adoptando la perspectiva de un observador irónico de la realidad sin mayor intención edificante. Avellaneda, sin embargo, se esforzó en dar una dimensión didáctica e ideológica a su historia, por completo ajena al modelo cervantino. A pesar de que también usara de la burla como instrumento en la construcción narrativa, el apócrifo se inclina siempre por el adoctrinamiento. De ahí la cadena de errores que protagonizan unos don Quijote y Sancho reducidos a la encarnación invariable de un loco y un tonto, y de ahí también la enmienda ejemplar a la que acuden los personajes que les rodean. Como consecuencia de este análisis, David Alvarez colige que, mientras el *Guzmán* apócrifo se aproxima al modelo cervantino, la solución avellanedesca converge con Alemán y su búsqueda de la ejemplaridad en la escritura.

La siguiente sección analiza las segundas partes con que los verdaderos autores de las dos primeras, Cervantes y Alemán, respondieron al envite, para destacar el enorme protagonismo que otorgaron a los libros apócrifos. Hay, claro está, una pertinaz censura no solo por parte de los propios autores, sino también por boca de sus personaje; pero, al tiempo, se establece un diálogo con el contrario que deriva en una fuerte y visible influencia. Ni Alemán ni Cervantes tuvieron inconveniente en tomar sentencias, episodios, temas o personajes de las continuaciones espurias, convirtiéndolas en fuente y hasta en modelo literario para su escritura. Pero también se establece un ejercicio de emulación literaria que conduce a una profunda renovación de la concepción original del texto. Mateo Alemán, que reconoció sin empacho la calidad de Luján, multiplicó los trazos de ejemplaridad que su apócrifo había querido dejar de lado. Cervantes, por el contrario, se inclinó por los matices y los equívocos allí donde Avellaneda había establecido dogmas y jerarquías, pero, sobre todo, insertó ese segundo *Quijote* en la trama de su misma continuación y lo rodeó de incertidumbres e inverosimilitudes, abriendo caminos hasta entonces insospechados a la ficción en prosa.

La tercera y última parte pretende establecer una teoría del apócrifo en la literatura española del Siglo de Oro. Para ello se parte de la existencia misma de dichas continuaciones, que, por un lado, implica un reconocimiento de la importante presencia literaria y comercial de las primeras partes, aunque, por otro, recalque su condición de obras incompletas y necesitadas de remate. Esa es su principal conexión con el original: repensarlo para darle una prosecución no contemplada por el primer autor. Por eso, Luján aligera y suaviza el paradigma narrativo alemaniano, mientras que Avellaneda construye un discurso más rígido y afín a la moralización propuesta por Alemán. Partiendo de esa correspondencia cruzada entre el *Guzmán* apócrifo y el primer *Quijote* y entre Avellaneda y la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, David Alvarez identifica dos modelos en

la narrativa hispánica del XVII, el prismático y el axial. Luján y Cervantes representarían el primero por la multiplicidad de direcciones y posibilidades en sus textos, que muestran una mayor apertura literaria, moral e ideológica y se ofrecen a un recepción menos condicionada de antemano. Alemán y Avellaneda, por su parte, representarían el modelo axial, pues construyen su escritura y sus tramas sobre un eje inamovible, planteando una lectura inclinada a la instrucción del receptor. Todo ello conduce a la formulación de una teoría en torno a la creación de obras apócrifas que Alvarez Roblin denomina «théorie des deux moitiés», esto es, 'teoría de las dos mitades', según la cual el apócrifo es una parte complementaria y hasta ineludible de un original incompleto: «Il apparaît que le *Guzmán* de 1602 et le *Quichotte* de 1614 ne relèvent à proprement parler ni du plagiat ni de la réécriture, mais d'une autre modalité – très spécifique et paradoxale – de l'emprunt: l'apocryphe, qui consiste, pour les continuateurs, à écrire comme s'ils créaient la moitié manquante de l'œuvre originale» (p. 364). Ese *apócrifo*, como modalidad de escritura, se plasmaría, según entiende Alvarez Roblin, en una permutación entre los dos modelos narrativos que se había establecido como punto de partida, la escritura prismática y la axial. En esta situación, Mateo Alemán y Miguel de Cervantes se vieron obligados a reinterpretar sus propios textos a la luz de una lectura distinta a la que ellos mismos habían hecho inicialmente. De modo que sus respectivos apócrifos terminaron por condicionar y perfeccionar las segundas partes que abordaron los autores originales, hasta el punto de que ni el *Guzmán* de 1604 ni el *Quijote* de 1615 hubieran sido posibles – al menos tal y como nos han llegado – sin la concurrencia de esas continuaciones previas.

Con una sencilla elegancia material y una escritura precisa y transparente, *De l'imposture à la création* de David Alvarez Roblin se presenta como un trabajo ambicioso, excelente e imprescindible para la interpretación y disección crítica del *Guzmán*, el *Quijote* y sus apócrifos. Pero hay más, pues, aun cuando con eso fuera más que suficiente, se viene a formular toda una teoría sobre la escritura apócrifa en la España áurea y, más allá, se propone una categorización de la narrativa hispánica en el siglo XVII, precisamente el momento en que se estaba gestando nada más y nada menos que la novela moderna. Y no se trata de un ejercicio de arquitectura intelectual sin más, sino de una lectura arriesgada, valiosa, sólida y convincente, que refleja el cumplido quehacer de quien la formula, pero también su empeño celoso y una honda pasión por la literatura, que se atisba detrás de esa simetría cartesiana.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Sastre, Alfonso (2013). *Squadra verso la morte*. Edizione, studio e traduzione di Enrico Di Pastena. Pisa: Edizioni ETS, pp. 262

Veronica Orazi
(Università degli Studi di Torino, Italia)

Il volume offre lo studio, l'edizione e la traduzione italiana di *Escuadra hacia la muerte* (1953) di Alfonso Sastre. L'opera, assieme a *Historia de una escalera* (1949) di Antonio Buero Vallejo e *Tres sombreros de copa* (1952) di Miguel Mihura, dà l'avvio a quella rinascita del teatro spagnolo (sia del 'teatro serio' sia di quello comico-umoristico), che porterà nella seconda metà del XX secolo alla rifondazione e al consolidamento della drammaturgia ispanica contemporanea. Si tratta di un momento decisivo, che si concretizza dopo quasi quindici anni di regime franchista e riflette l'atmosfera generale nel Paese, dove si intensificano le manifestazioni d'insofferenza nei confronti della dittatura, nei diversi settori della società. Basti ricordare il ruolo chiave giocato dall'ambiente universitario negli anni '50, da cui emergeva una spinta anti-dittatoriale sempre più forte e decisa. Questa situazione 'preoccupante' agli occhi del regime era stata segnalata in un rapporto governativo già nel 1957, denunciando la virata marxista delle coscienze in ambito accademico, ma non solo, tendenza contrastata in modo più o meno efficace da una censura che agiva talvolta secondo criteri non esattamente coerenti, finendo quindi per esercitare una pressione disomogenea, attraverso le cui fenditure era possibile insinuare il dissenso, velato o quasi trasparente, contenuto o al limite della protesta diretta.

In un simile contesto storico-politico e socio-culturale l'opera artistica, e ancor di più l'opera teatrale, diventa espressione di quell'opposizione che riesce in qualche modo ad abbattere il muro di silenzio imposto dal totalitarismo franchista e a sciogliere un bavaglio simbolico (ma neanche tanto), metafora della situazione della Spagna di allora, immagine che lo stesso Sastre sceglie come titolo di una sua *pieza* successiva, *La mordaza* (1954), dramma carico di chiare implicazioni politiche (si veda Orazi, Veronica (2013). «Alfonso Sastre (2011). *Il bavaglio*. Traduzione e studio introduttivo a cura di Enrico Di Pastena. Testo originale a fronte. Edizioni Il Campano; Arnus University Books, pp. LI+99. Collana Librincorso». *Rassegna Iberistica*, 98, pp. 127-130).

Il libro qui recensito si articola in un'Introduzione (pp. 7-103), una nota su Testo e traduzione (pp. 103-108), una Bibliografia (pp. 108-133), poi il testo originale con la versione italiana a fronte (pp. 148-259), preceduto da due Note (del 1953 e del 1962) e una Notizia (del 1963) (pp. 138-147) redatte dallo stesso Sastre, ed è chiuso da alcune annotazioni di commento (pp. 260-262).

Lo studio introduttivo inquadra inizialmente la fase precedente alla piena maturazione drammaturgica di Sastre, concretizzatasi alla metà degli anni '40 nel gruppo *Arte Nuevo*, per poi concentrarsi sulla sua produzione successiva, più personale e autonoma, dagli anni '50 in avanti, appunto. Tuttavia, già da questa prima esperienza, sia come autore sia come critico e teorico, si ravvisa in modo chiaro nel drammaturgo la concezione di teatro come strumento di trasformazione della società, che si esprimerà appieno a partire dal 1950, con un progetto di teatro sociale e la pubblicazione nell'ottobre dello stesso anno del manifesto del *Teatro de Agitación Social* sulle pagine della rivista *La Hora*. È così che, dalla fine della guerra civile, per la prima volta si torna a parlare in modo esplicito di *compromiso* nell'arte e in particolare nel settore teatrale, altrimenti noto per la superficialità dei contenuti (o al più l'esaltazione dei 'valori' dei vincitori), la povertà tecnica e l'adesione a una forma di spettacolo ridotto a vacuo intrattenimento.

Uno sguardo agli anni seguenti, evidenzia come nella traiettoria artistica di Sastre, la vena creativa si evolva e maturi in parallelo con l'impegno civile e il consolidamento ideologico, rendendo patente al contempo come nella produzione drammaturgica dell'autore i percorsi seguiti e gradualmente definiti non siano progressivi, non si sviluppino secondo un prima e un dopo, né si rivelino univoci, dimostrandosi al contrario riflesso di una crescita esistenziale, artistica e politica tutt'altro che lineare ma fatta di fasi, in cui gli stessi spunti, gli stessi tratti affiorano e si occultano con andamento carsico, per riapparire magari contaminati in una veste rinnovata, più profonda e matura.

Questa complessità è evidente già dai tentativi di classificazione di *Escuadra hacia la muerte*, considerata da alcuni un dramma del 'socialrealismo' o 'drama de la posibilidad', da altri annoverata fra i 'dramas de frustración' o 'dramas de situación cerrada' o ancora fra i 'dramas de culpabilidad'. Ciò che emerge da questi tentativi tassonomici è la necessità di interpretare e quindi classificare questa *pieza*, incentrata in ultima analisi sul rapporto fra la lacerazione esistenziale e l'iniziativa potenziale che possa modificare le posizioni di partenza. Risulta centrale, infatti, la collocazione dell'opera rispetto alla prospettiva sastriana di teatro basato sulla frustrazione che sfocia nella paralisi, che più avanti si evolverà verso la concezione secondo cui l'azione scaturisce dalla necessità di cambiamento.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi dell'opera, queste pagine introdut-

tive la inquadrano nel complesso della produzione dell'autore, sia drammaturgica sia critica sia teorica, per restituire il retroterra culturale – individuale e collettivo – e ricostruire il contesto che l'ha preceduta e che hanno portato alla sua redazione, il momento – storico e personale – in cui apparve e, infine, il suo posto all'interno della traiettoria drammaturgica sastriana, cui vengono dedicate parecchie pagine.

Insomma, questa parte iniziale del saggio introduttivo si concentra su più di sei decenni di attività creativa dell'autore, sulle sue quasi sessanta opere teatrali, versioni e traduzioni, sceneggiature per il cinema e per la televisione, sugli oltre venti volumi di scritti teorici e saggi, una dozzina tra testi narrativi e raccolte poetiche, che danno prova di una creatività ricca e articolata e di un impegno costante. Si tratta di pagine che sottolineano l'indubbia pluralità di toni e di interessi, il ruolo di intellettuale *engagé*, il protagonismo nei circuiti teatrali non ufficiali, la dedizione a generi letterari diversi, l'attività di fondatore di gruppi e di sottoscrittore di manifesti, l'immancabile combattività ideologica, l'intento costante di fare del teatro uno strumento di dissenso, un'arma per il cambiamento, a partire dalla stretta relazione fra estetica e contesto sociale, talvolta percorsa da una vena utopica.

Nella cinquantina di pagine successive, l'Introduzione si concentra invece sul testo edito con versione italiana a fronte: *Escuadra hacia la muerte* viene composta tra la fine del '51 e il maggio del '52, con ritocchi successivi (specie della seconda parte) durante le prove per l'allestimento della prima. L'opera viene presentata al Teatro María Guerrero di Madrid il 18 marzo del 1953, riscuotendo un enorme successo, ma alla sua terza replica viene proibita dalla censura, che la considera antimilitarista e antipatriottica. Tuttavia, l'autore riesce a darla alle stampe nello stesso anno e a farla poi rappresentare al di fuori dei circuiti teatrali ufficiali, di solito con 'función única'.

La vicenda si svolge sullo sfondo di un'immaginaria Terza Guerra Mondiale, in un luogo imprecisato; l'ambientazione ritrae l'interno e l'esterno di una postazione militare d'avanguardia e si sviluppa nell'arco di quasi due mesi, durante i quali cinque soldati e il caporale attendono l'arrivo di un nemico invisibile, per allertare le retrovie. Tutto questo, affonda le radici nell'inquietudine storica e socio-politica di quegli anni, proiettata in una dimensione realistica e al contempo simbolica, per trasmettere un messaggio universale, non relegabile alla realtà contingente. La peculiare struttura dell'opera, che l'autore riproporrà nella sua produzione successiva, è articolata in due parti, suddivise in dodici quadri di estensione variabile e rappresenta un mutamento rispetto agli atti unici composti in precedenza dal drammaturgo.

Tutto ciò conferisce un ritmo particolare alla *pieza*, che inquadra e concatena i diversi momenti attorno ai quali ruotano i singoli quadri dotandoli di una forte coerenza interna, sebbene godano in parte di una certa auto-

nomia, imprimendo all'insieme un andamento mutevole a seconda dello sviluppo più o meno ampio di ogni sequenza, della presenza dei personaggi che ne sono di volta in volta i protagonisti.

Insomma, *Escuadra hacia la muerte* si dimostra un congegno teatrale complesso, articolato e vario, il cui dinamismo è prodotto dagli elementi strutturali, dal trattamento degli aspetti contenutistici, dalla costruzione (anche psicologica) dei personaggi e dalla loro evoluzione, da un linguaggio che assieme all'azione connota in modo deciso il testo, rendendo tangibile la violenza, verbale prima ancora che fisica. La cesura netta fra la prima e la seconda parte crea una struttura 'a piramide', in cui il *climax* viene volutamente (e ingannevolmente) collocato al centro dell'opera, la cui seconda metà sviluppa ciò che all'autore preme mostrare: come l'azione collettiva (qui l'assassinio del caporale Goban), cui si è arrivati per il convergere della posizione dei singoli (i cinque soldati che convivono nell'avamposto), influisca poi sull'evoluzione interiore, psicologica e dunque in ultima analisi sull'azione soggettiva di ciascun individuo coinvolto, sul suo destino. Risulta evidente, dunque, anche dal finale aperto (ma non troppo) il taglio esistenzialista, la carica di sollecitazione alla riflessione: sul rapporto dell'individuo con se stesso, sul ruolo dell'azione sia soggettiva che collettiva, sulle ricadute dell'azione del 'gruppo' sul successivo sviluppo psicologico ed esistenziale del singolo che vi ha partecipato, sul concetto di scelta sempre e comunque soggetta alla spinta dell'emotività, e sulle sue conseguenze tanto per l'individuo che la compie come per coloro che ne riceveranno le ricadute, personali e a livello di contesto. Il finale non poteva che essere costruito da Sastre così come lo leggiamo o lo vediamo svolgersi sul palcoscenico: l'intento del drammaturgo è stimolare le coscienze, spingere il pubblico alla presa di posizione, non consegnare una lezione precostituita agli spettatori. Da questo finale, in bilico fra conseguenze tragiche che appaiono scontate e un margine (utopistico?) di libertà, chi legge il testo o chi lo vede rappresentato deve ricevere uno stimolo e credo si possa affermare che Sastre ha centrato il suo obiettivo.

E infatti *Escuadra hacia la muerte*, pur bandita dai circuiti ufficiali e dalle sale commerciali fino al 1962, conosce una diffusione sorprendente negli ambienti del teatro alternativo, amatoriale, universitario, da camera, fino i primi anni '70, e diverrà un classico contemporaneo. Dagli anni '60 verrà allestita in Francia e in Italia, mentre in Spagna tornerà ad essere rappresentata a partire dalla fine degli anni '80. Ne sono stati realizzati anche adattamenti televisivi e cinematografici, mentre la sua fortuna editoriale inizia – nonostante tutto – nello stesso 1953 della prima poi censurata, con un'edizione nella collana teatrale Alfil, fino alla riedizione curata dallo stesso Sastre per i tipi della casa editrice Hiru (1995 e poi 2012) che ha pubblicato la sua *Opera omnia*.

La critica, dal canto suo, ha sottolineato vari elementi chiave della *pieza*: l'allontanamento dal dramma benaventiano e dalla sua verbosità, l'effi-

cacia espressiva ottenuta attraverso un linguaggio semplice e diretto, il realismo connotato in senso simbolico e persino metafisico, una concezione rinnovata del dramma nella cui prospettiva sta allo spettatore attribuire un significato ai personaggi e alle loro azioni, la sua natura di testo tragico sviluppato in due tempi accomunati dall'angoscia esistenziale.

La traduzione ora pubblicata è basata sul testo rivisto definitivamente dall'autore, l'edizione del 2012 (Hiru), collazionato con l'edizione pubblicata nelle *Obras completas* apparse nel 1967 (Aguilar) a suo tempo ritenuta definitiva da Sastre, che poi però ha ripubblicato il testo per i tipi di Hiru (1995 e 2012, appunto) e con la *princeps* del 1953 (Alfil).

Dal punto di vista del contenuto, questo raffronto consente di riportare alla luce alcune modifiche interessanti: l'attenuazione nella versione finale dell'orientamento anti-sovietico, l'eliminazione dei riferimenti geografici che permettevano di localizzare l'azione in URSS, la parziale sfumatura dell'aggressività del caporale Goban, la modifica di alcuni dati riferiti alla personalità e alla biografia di Pedro. I paratesti introduttivi, invece, sono assunti dall'edizione Hiru 2012.

La versione qui offerta segue di sessanta anni la prima apparsa in italiano: *Avamposto*, traduzione di Flaviarosa Rossini e Giuseppe Maffioli, pubblicata sul n. 49, della rivista *Palcoscenico*, nel 1955, alle pp. 9-30.

Così, il senso di questo testo imprescindibile, la forza del suo messaggio, ora di nuovo disponibili per il pubblico italiano in una traduzione attualizzata rispetto a quella storica, emergono con prepotenza dalla parole dello stesso autore, con cui chiudo queste mie considerazioni; due brevi passi tratti dalle Note previe anteposte all'edizione pubblicata:

> En *Escuadra hacia la muerte* no se dan respuestas, pero se bucea en las raíces de las trágicas preguntas. […] Si el drama es bueno, el pensamiento – eso sí – surgirá purificado.
>
> A.S.
> Madrid, junio de 1952

E ancora, esattamente dieci anni dopo:

> *Escuadra hacia la muerte* fue, en 1953, un grito de protesta ante la perspectiva amenazante de una nueva guerra mundial; una negación de la validez de las grandes palabras con que en las guerras se camufla el horror; una negación, en ese sentido, del heroísmo y de toda mística de la muerte. […] Mi obra es también un examen de conciencia, o, mejor dicho, una invitación al examen de conciencia.
>
> A.S.
> Madrid, diciembre de 1962

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Greco, Barbara (2015). *La musa bifronte di José Agustín Goytisolo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. XII-156. Studi e Ricerche, 130

Veronica Orazi
(Università degli Studi di Torino, Italia)

La lirica di José Agustín Goytisolo continua ad avvincere a ogni nuova lettura, rivelando caratteristiche e sfumature di senso peculiari. Ed è probabilmente per questa ragione che i critici ne hanno analizzato la poesia con tanta assiduità, formulando interpretazioni dense e profonde. Si pensi, ad esempio, all'intensa e instancabile attività critica e di ricerca svolta da Carme Riera per anni, punto di riferimento imprescindibile per la riflessione su questo tema. Nonostante ciò, l'afflato poetico goytisoliano, il suo materializzarsi nei versi sulla pagina stampata, la capacità del poeta di sollecitare nell'intimo il lettore, fanno emergere in modo incessante elementi e tratti suggestivi e sfuggenti, che occorre saper identificare, proseguendo l'approfondimento ermeneutico ma anche lasciandosi prendere e al contempo provocare da una lirica così pregnante e multiforme.

È questo che ha ispirato lo studio presentato, motivandone la necessità, dettata dalla volontà e dall'intento di mettere a fuoco in modo sempre più preciso la pluralità di toni di questa lirica, il suo costante oscillare tra io lirico che è espressione dell'intimismo soggettivo e io lirico critico che si fa quasi voce corale, collettiva; due linee poetiche che confluiscono in una sorta di unità ideale, socialmente ed eticamente connessa con l'Altro.

L'essenza così speciale dell'ispirazione del poeta, che in questo volume viene significativamente definita 'bifronte' sin dal titolo, con una felice intuizione, a un'analisi attenta si rivela come la proiezione di un sentire intimo, sia che scaturisca dalla pena per la perdita della madre, mai davvero sopita, da una personalità complessa e problematica, sia dalla crisi travagliata dell'uomo deluso, ferito, come tanti altri uomini, dalla società, dalla storia, contesto in cui nasce e acquisisce forza l'impulso alla militanza, all'impegno civile.

Questa doppia linea di sentita compartecipazione, che si riferisca al privato o riguardi piuttosto sulla dimensione sociale, emana dalla sollecitazione di una stessa corda, le cui sonorità si fanno materia sulla pagina, concretizzandosi in una serie di originalissime variazioni sul tema, seguendo le quali è possibile identificare la stessa impronta, la stessa natura umana e lirica.

Basti ricordare da un lato il riecheggiamento costante dell'esperienza traumatica della morte della madre, che assume forme e modi diversi, nel corso di decenni e il suo riemergere costante in varie raccolte che si succedono nel tempo, connotandosi di sfumature e caratteristiche di volta in volta rinnovate ma pur sempre inscindibilmente connesse a un elemento comune, sin dalla pubblicazione della raccolta *El retorno* del 1955. Ma si pensi, anche, dall'altro lato al filone di satira socio-politica, allo sguardo cinico, sarcastico, oppure disincantato o carico di rammarico e di delusione che percorre le poesie che esprimono il rapporto del poeta con la sua epoca, con la storia, aspetto già presente nella raccolta intitolata *Salmos al viento* pubblicata nel 1958.

Si capisce subito che, dopo la fugace infanzia felice, il giovane Goytisolo si confronta con l'esistenza già segnato nel profondo da un trauma che non riuscirà mai a superare del tutto (la tragica morte della madre), aggravato col tempo dalla crisi interiore e da un rapporto difficile con la realtà e con la vita stessa. Così, dal primo terribile evento mai superato ma al contrario inasprito dai successivi dissidi interiori, individuali e sociali, prendono forma e si sviluppano in concomitanza due modalità poetiche: quella che in questo saggio viene indicata molto opportunamente come 'intimista' e l'altra definita con altrettanta efficacia 'critica'.

A pensarci bene, infatti, nella lirica di Goytisolo abbonda quella che si potrebbe classificare come poesia elegiaca, amorosa, in certi momenti persino erotica; allo stesso tempo, però, del poeta ci resta anche una nutrita serie di versi realisti, sociali, concretizzazione di una poesia impegnata, alimentata dall'ironia e dal sarcasmo. Ci accorgiamo, dunque, che le diverse sfaccettature di questa lirica sfuggono alle definizioni, alle classificazioni limitanti, troppo costrittive e riduttive: evaporano, quasi, ed è impossibile incasellarle.

Certo, questa lirica densa, complessa, come l'interiorità dell'uomo prima ancora che del poeta non può che racchiudere in sé una ricchezza proteiforme; per questo l'uomo e il poeta emergono poco a poco e si definiscono proseguendo nella lettura, mostrando un'essenza intima e poetica complessa, multiforme e, certo, problematica ma proprio per questo caratterizzata da un messaggio forte e dalla contundenza delle tematiche toccate, riflessa in un verso denso, quasi materico.

Scorrendo queste liriche, dunque, è possibile recuperare e riportare alla luce la genesi, il consolidamento e lo sviluppo di due modalità liriche – ma anche umane, due tipi di approccio all'esistenza e alla realtà e le peculiari risonanze che ne scaturiscono – che l'autrice del volume chiama intimista e critica, espressioni che per la loro stessa polisemia descrivono forse meglio di altre l'intento di comprensione e descrizione del significato profondo della produzione e della personalità poetica di Goytisolo. Bifronti, appunto.

E sarà proprio questa natura brillantemente definita bifronte a espandersi, a effondersi nell'arco dell'intera parabola artistica del poeta, per

consolidarsi poi in una materia lirica magmatica, che prende forma in modo vario, mostrando le sue sfaccettature (formali, tonematiche, d'ispirazione), ma sempre e comunque espressione di questa doppia matrice.

Quanto accennato trova conferma negli anni in cui l'artista fonda con Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma e Josep Maria Castellet la Escuela de Barcelona e assieme a loro promuove il 'realismo critico', secondo una prospettiva che considera il poeta osservatore attento e protagonista impegnato della propria epoca. Di fatto, la componente intimista manterrà sempre un ruolo centrale, contaminando il filone di poesia sociale, che si evolverà in modo molto personale, fino a una visione *comprometida* venata però di disillusione e disincanto, tangibile per esempio già nella silloge *Bajo tolerancia* del 1973, in cui assieme alla voce del poeta militante ascoltiamo anche quella più personale e intima, autobiografica.

L'analisi critica sintetizzata in questo volume e gli assunti che ne costituiscono le conclusioni, avvalorati dai versi, dimostrano con lucidità come Goytisolo alterni nel corso della sua attività poetica l'espressione dell'ispirazione soggettiva e quella dell'esperienza collettiva, profondo sentire intimo del poeta e radicato e irrinunciabile impegno sociale.

Lo stesso Goytisolo aveva affermato l'intento di rivitalizzazione di due filoni lirici, l'elegia e la satira, che rappresentavano per lui una forte spinta a poetare, entrambi eredità della tradizione letteraria che egli riattualizza in modo originale e personale, infondendovi nuova linfa vitale proprio grazia alla passione personale, oltre ogni retorica vuota, ma vivendoli come segno esistenziale.

Le pagine di questo libro dedicato alla poesia goytisoliana studiano con acribia e rigore critici l'articolazione di questi due piani che si intersecano costantemente, delineando per ciascuno di essi sottocategorie di riferimento: il filone intimista viene efficacemente suddiviso in poesia elegiaca e autobiografica; quello critico, invece, in poesia satirica e poesia sociale.

Sul piano della poesia intimista, specie nell'elegia, è la figura materna a occupare un posto privilegiato. Come accennato, il trauma derivante dalla perdita della madre, mai del tutto elaborato, segnerà l'esistenza e la lirica del poeta. Questi versi, in cui affiorano temi come il ricordo del passato e le sue successive risonanze intime, la memoria, sono articolati secondo una tripartizione tradizionale, in *lamentatio*, *consolatio* e *laudatio*: la prima è sostenuta dal tema della maledizione e della guerra, la seconda concretizza la deificazione della figura materna e la visione mitificata dell'infanzia, la terza ruota attorno alla memoria, all'oblio e alla morte. La seconda linea, quella definita poesia autobiografica, sintetizza invece la dolorosa e complessa esperienza intima del poeta a confronto con se stesso, con la propria essenza profonda di individuo travagliato (dissidio interiore, disagio psicologico), nel corso della sua intera esistenza.

Dall'altro lato, la poesia critica, articolata in poesia satirica e poesia sociale, condensa in versi forti e vibranti la militanza, la denuncia, caratte-

ristiche della poetica e dell'atteggiamento dell'autore; si tratta di elementi radicati in un qui e ora che riflette il presente storico e socio-politico della Spagna del dopoguerra.

La satira prende a bersaglio il regime e i suoi fautori – la borghesia e il clero – di cui ritrae con spietatezza e ironia i vizi, le convezioni, l'immagine di facciata dietro alla quale si nascondono, servendosi dell'ironia come di un potente strumento di denuncia socio-politica.

Anni dopo, con la fondazione della Escuela de Barcelona, Goytisolo vivrà – trasfondendolo nei propri versi – un momento di impegno civile centrale nella sua esperienza di uomo e di poeta, che si esprimerà attraverso il 'realismo sociale', il *compromiso* civile, considerando la figura del poeta testimone inevitabilmente impegnato della sua epoca.

Dunque, le due componenti – intimista e critica – della lirica goytisoliana emergono sin dalla fase esordiale della sua produzione lirica, per consolidarsi e ispessirsi con l'acquisizione progressiva di una densità di significato che pervaderà entrambe, facendone le direttrici fondamentali dell'intero *corpus* poetico dell'autore, che le modulerà di volta in volta secondo la prospettiva soggettiva o collettiva, individuale o sociale, intima o pubblica, attraverso una serie di variazioni sul tema, ma sempre e comunque riconducibili a una doppia tonematicità, bivalente.

Questi due registri si evolveranno in parallelo nel corso degli anni, per convergere alla fine nell'autobiografismo sempre più marcato in senso introspettivo, nella riflessione metaletteraria sul ruolo del poeta e della poesia, ribadendo costantemente la funzione di tratti costitutivi inscindibilmente correlati di queste due componenti: entrambe, quella intimista e quella critica, pervadono la produzione poetica dell'autore, convivendo e favorendo, determinando l'evoluzione estetica della lirica e dell'essenza intima del poeta, innestandosi una sull'altra, evolvendosi e confluendo in una suggestiva ibridazione.

Ciò è dimostrato dalla compresenza all'interno della stessa raccolta di liriche – silloge dopo silloge, nel corso degli anni – di poesie riconducibili a una linea o all'altra, come se si trattasse della diversa modulazione di una stessa voce che, proferendo il suo canto, alterna due modi, due diverse risonanze della stessa corda intima. Due impulsi poetici compresenti e ibridizzati, dunque, persino all'interno dello stesso poemario, che confermano in modo inequivocabile la consustanzialità di queste due dimensioni, l'innestarsi di una componente sull'altra; entrambe nascono e si sviluppano parallelamente, non scorrendo una accanto all'altra, senza toccarsi né interferire, ma al contrario contaminandosi in modo costante e reciproco.

Questa doppia vocazione di José Agustín Goytisolo emerge con forza dalle pagine di questo volume, sintesi di un'indagine critica rigorosa ma allo stesso tempo avvincente, che identifica e presenta in modo efficace la figura dell'uomo e dell'artista, il significato profondo della sua poesia, la solidità della sua estetica. Lo studio è condotto inserendo – quando

necessario – i versi tratti dalle raccolte poetiche dell'artista che meglio possono restituirne il profilo lirico e umano, il suo diversificarsi e farsi doppio, Giano bifronte – appunto –, di cui identificano e fissano criticamente l'unitarietà di un'ispirazione potente che, espressa dalla voce intima o critica, consente al poeta di esprimere e condensare la propria essenza in questi versi sempre emozionanti e di una densità sorprendente.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Piqueras, Juan Vicente (2013). *Atenas.* Madrid: Visor, pp. 70

Alessandro Mistrorigo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

En su libro *Il dispatrio* (Milán, Rizzoli, 1993) el escritor Luigi Meneghello describe una condición geo-sentimental que, aunque se le pueda parecer, no corresponde ni al exilio ni al destierro. La palabra que indica esta condición, 'dispatrio', es un neologismo italiano no tan fácil de traducir al español, cuyo significado se coloca entre tener dos (o más) patrias y no tener ninguna. «Il punto di vista continua ad oscillare» (1993, p. 27), dice Meneghello, y precisamente en esta oscilación está la clave para entender el concepto y tal vez traducirlo con un término que indique un desplazamiento continuo, un incesante partir o irse que empieza un día con el originario salir del lugar de nuestros orígenes. El prefijo 'dis-' sugiere de hecho la idea de separación y de 'otro', algo que el exilio identifica siempre con el lugar especifico de su preposición 'ex-': una idea que se queda con quien se marcha y se despide independientemente de su posible retorno. El 'dispatrio', por lo tanto, es una condición que se vive de forma emocional, un sentir que cuando se apodera de uno no lo deja tampoco a la hora de la vuelta al origen. Esta sensación de separación, de encuentro con el 'otro' y de oscilación reside en la raíz misma de la escritura de Juan Vicente Piqueras y de su libro, *Atenas*, ganador en 2013 del XXV Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe. En la «Nota del autor» que abre el libro, Piqueras comienza diciendo que «Atenas no es el tema del libro» (p. 9); además, en la página anterior hay una cita de Hölderlin que recita: «Sage, wo ist Athen?». Aquí el término 'Atenas' no designa solamente el sitio geográfico, la ciudad, sino ese lugar en el que simultáneamente el poeta (y, con él, el lector) está y no está: se trata de un tránsito, de un tiempo. En la misma nota, dado que «el donde es un don [y] los lugares son dioses», el autor nos confiesa no haber encontrado todavía su propio sitio en el mundo y nos cuenta donde se escribieron los poemas. Entonces si el poema con el que empieza el poemario, «Víspera», se escribió en Roma, el penúltimo, «Adiós Atenas», es presentado por el autor con estas aclaraciones: «fue escrito ya en Argel, donde hoy, día de mi cumpleaños, escribo esta nota sólo aparentemente geográfica» (p. 9). Nótese que el poemario ya empieza con una despedida de otro lugar, de otro origen; en «Víspera» se lee: «Si has de cruzar el mar | y el incendio de todo lo que

has sido […] Si has decidido irte, | no mires hacia atrás» ya que «la pena es quedarse» (pp. 11-12). También *La latitud de los caballos* (Madrid: Hiperíon, 1999) empieza con un poema titulado paradójicamente «Víspera de quedarse». En este libro, lo que espera al poeta es un viaje – mar adentro – que es existencial y, al mismo tiempo, metapoético. La acción de ir – de zarpar – es también la acción de vivir y, sobretodo, de escribir. Lo mismo ocurre en el segundo poema de *Atenas*, «Travesía Nocturna», donde se lee: «Es una línea negra que separa | el negro claro del cielo | del negro oscuro del mar.» (pp. 13-14). Escribir es lo que marca un horizonte, que lo alumbra, lo clarifica: es a través de la práctica de la palabra como el poeta, al igual que un centinela, puede divisar el puerto en las primeras luces del amanecer. Ahora la despedida de lo que se queda atrás se confunde con un nuevo destino, «Miro la estela de la nave, es una | línea sobre la palma de la mano» («Travesía Nocturna», p. 14) – un destino nunca separado de la escritura poética: «En esa estela | están todos los versos | escritos desde Homero hasta esta noche.» (p. 14). La coincidencia de presente y pasado se da como una epifanía al principio del tercer poema, «Muda danza» (nótese la ironía del juego de palabras en el título), donde Piqueras escribe: «Han llegado también los limoneros. | Han venido las cosas del pasado | (en cajas, todo en cajas, siempre en cajas, | la vida en cajas) | a amueblar el futuro» (p. 15). Los limoneros, símbolo solar, reenvían al elemento luminoso que a partir de este momento estará presente en todo el libro. Tras la llegada nocturna a través del mar, *Atenas* empieza a mostrarse gracias a la luz del día: el sujeto empieza a vivir y a (re)conocer el nuevo lugar en el que se encuentra. El elemento luminoso, al igual que el viento – el mismo poeta en «Perdices» escribe «(¿o es el tiempo?)» (p. 55) –, el paisaje y el fuego, recuerdan los principios fundamentales de la filosofía presocrática. En particular, cual símbolo del subconsciente por excelencia, es el mar que, al «Traer troncos calcinados a la playa, | ramas ardidas, restos y rumor | de incendios que asolaron | bosques y nidos, páginas, palmeras» (p. 24), le devuelve al sujeto lo que viene de su pasado y que le «recuerda los incendios.» Lo que quema son las mitológicas «Heridas sirenas» (poema número 5) que cantan desde la memoria, desde la anterior etapa, desde el origen siempre perdido. La ceniza «es lo que queda de lo que ya no queda, | de lo ido y lo ardido.» (p. 57) por ese fuego heraclitiano, el *pólemos*, que todo destruye para que todo vuelva a nacer: en «Lágrimas distintas» se lee «La poesía es fruto de la guerra» (p. 46). Hay en el libro varias referencias a la filosofía y la cultura clásica; de lo que queda de ella, de los fragmentos de sus estatuas – y de sus pérdidas – germina también nuestro tiempo presente tal y como sospecha el autor en «Museo de la Acrópolis»: «Tal vez nuestra cultura nace de estas ausencias, | de lo vacío, de lo que no hay.» (p. 17). Las fronteras entre experiencia personal y mito se confunden y con estos se confunde también aquella «Historia» (p. 29) que está escrita en los libros – y

donde, con cierta ironía, el poeta dice que no saldrá jamás. Hay, pues, referencias a los lugares (Tebas, Delfos, la Acrópolis, el Areópago, etc.) y a los personajes (Teseo, el minotauro y Ariadna, Caronte, Ulises, Tántalo, etc.) del mito y de la Grecia histórica y geográfica, pero también hay noticias de carácter autobiográfico y del ambiente del que hace experiencia directa el poeta. El viaje, empezado por del mito, de la idea de Grecia, llega a un lugar concreto y vivido: hacia el final del libro, con poemas como «Calles de Atenas», «Limosna», «Hecho de noche», etc., se ve la Atenas moderna, la de «Las matrículas búlgaras», de los «anarquistas de Exarchia» (p. 40), de «Los gases lacrimógenos en Síntagma» (p. 45). «Atenas ya no existe. En su lugar | hay otra ciudad que lleva el mismo nombre | pero ya no es la misma» (p. 59), escribe Juan Vicente Piqueras poco antes de que la ciudad se convirtiera un campo de batalla en el que sus habitantes luchan para defender algo que siempre le perteneció, la democracia. Hijo y nieto de agricultores, Juan Vicente Piqueras nació en Los Duques, pueblo a los alrededores de Requena, de donde salió a los 16 años para estudiar Filología Española en Valencia. Profesor de Español para extranjeros, actualmente es Jefe de Estudios en el Instituto Cervantes de Argel, donde llegó después de una estancia laboral precisamente en Atenas. La experiencia social y cultural acumulada en los años griegos le enseña al lector el desplazamiento de quien se queda a vivir lejos de su país y de sí mismo. En «Sin idioma» se lee: «Paseo entre personas que pasean hablando | lenguas que no comprendo | por calles que no sé adónde me llevan.» (p. 23). Pero, también: «Le he cogido cariño a esta ignorancia, | a la elipsis que soy, a la sedante | dicha de no poder comunicar.» Una vez que está perdido, lo único que puede ayudar en «El laberinto» es «Un hilo en una mano»: otra vez Teseo, y otra vez la escritura para ver, dice el poeta, «el minotauro que está dentro de mí» (p. 25). Un hilo simbólico conecta poemas como «Laberinto», «Asterión agoniza», «Súplica» o «Perdices» entre sí: se trata, una vez más, del hilo de la escritura, una trama en la que el poeta puede reconocerse y tentar, como Ulises, un retorno imposible (p. 56). Los mitos fundacionales de la cultura helénica son un correlato de la trama que construye el libro, pero también cuestionados: en «Testimonio del gaviero», Piqueras da voz a uno de los marineros de Ulises desmitificándolo y apostando por unos héroes más cotidianos. No faltan, pues, la ironía y el juego del lenguaje, ambos muy propios de la poesía de Juan Vicente Piqueras: ejemplos perfectos son los poemas «Calles de Atenas» y «Gracias de Grecia», dedicado a Carlos Edmundo de Ory – a quien, admite el poeta, nunca se lo envió. Otro eje fundamental del poemario es, pues, el tema de la memoria y del olvido, del paso del tiempo. Ese «Viento de Noviembre» que azota y sacude – hace oscilar – al poeta, es el mismo que allí «deja limpia la plaza en una aldea | donde no vive nadie» y «aquí agita banderas» (pp. 31-33). *Aldea* (Madrid: Hiperión, 2006) es el título del libro con que Piqueras ganó el Premio Valencia de Poesía y el Premio

del Festival Internacional de Medellín. Es también el origen, y la relación que se tiene con el tiempo pasado que le define a uno sólo cuando de él se despide: «Soy el que se va en mí», se lee en «Travesía nocturna». Poemas como «Metáforas», «Adiós Atenas» o «Gracias» ensayan otra ulterior despedida – «Habrá que irse de Atenas» (p. 61) – en la que se reconoce una deuda vital y se agradecen los dioses y los lugares. Atenas tiene fecha de caducidad: es hora de volver a zarpar para atracar a otro lugar, efímero como todos.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

De Toro, Alfonso; Ceballos, René (eds.) (2014). *Frida Kahlo 'revisitada': Estrategias transmediales - transculturales - transpicturales*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, pp. 193

Elide Pittarello
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Este volumen reúne una selección de las ponencias relativas al homónimo congreso que se celebró en la universidad de Leipzig en noviembre de 2008. Precede, de hecho, las actas de un congreso sucesivo que han sido publicadas en 2013 también bajo la dirección de Alfonso De Toro (*Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma: Amériques-Caraïbes-Europe-Maghreb.* Paris: L'Harmattan), con un aparato teórico y hermenéutico mucho más articulado y una variedad de casos aleccionadores.

Cada nuevo hallazgo se aborda a partir del estado del arte: entre los elementos inventariados en *Frida Kahlo 'revisitada'*, el punto neurálgico es el peso de las vicisitudes biográficas en un trayecto artístico singular. En la «Introducción» al volumen que editan, Alfonso de Toro y René Ceballos proponen «una novísima alternativa a la investigación tradicional y habitual sobre la obra de Frida Kahlo que ha estado y sigue estando en la actualidad dominada por un acercamiento de tipo biográfico y popular proveniente en particular de la historia del arte y de la crítica de las artes plásticas (pero no solamente de estas disciplinas), de tal forma que su obra fue y sigue siendo reducida a un simple y directo reflejo de su vida que ha conducido a una sustancial y dañina perspectiva limitada y restringida a su trabajo artístico» (p. 7).

Lejos de querer quitar de en medio la vida de Frida Kahlo, el desafío epistemológico, estético y cultural que acometen los textos aquí reunidos se funda en lo biográfico como factor de diseminación aleatoria de temas y motivos, pues interviene en la obra de arte únicamente «en el momento de su escenificación, *performación* y constitución» (p. 10). En otras palabras, el paso de móviles de orden personal al código compartido de los signos y los símbolos es indecidible, no pudiendo separar lo auténtico de lo ficticio o inventado. Esto a raíz de las reflexiones metadiscursivas en las que se adentraron Borges, Paul de Man, Robbe-Grillet y Dubrovski. No son por supuesto los únicos autores que han ido rastreando este aspecto

del lenguaje y su incontenible proliferación semántica. En el caudal de referencias bibliográficas que cierra cada texto destacan los nombres de Freud, Lacan, Barthes, Derrida, Lyotard, Deleuze o Foucault entre otros.

Inaugura el volumen el trabajo de Angelica Rieger sobre las naturalezas muertas, en las cuales Frida Khalo despliega su gusto por la escenificación de flores y frutas. El montaje de cada cuadro pone al descubierto la actitud transgresora de la mascarada, pues todo es asequible por la vía sesgada del símbolo: íntimo y cultural, político y folclórico, pues nada le es ajeno a esta artista. Por separado o con mezclas intencionadas, sus bodegones pueden remitir al potencial del erotismo, a la identidad mexicana, al ritual de la fiesta privada o popular. Son estrategias visuales que expresan la gran energía vital de una índole que explota todo tipo de retos. Es cierto. Sin embargo, paradójicamente, el análisis sagaz de Rieger no disipa el halo ponzoñoso que desprenden las naturalezas muertas de Frida Kahlo, cuya hibridez abarca, junto con el gozo, la pena y hasta el tormento. Acudiendo, por ejemplo, a las teorías de la imagen deudoras de Benjamin y Warburg, cabe añadir que los cuadros de la artista mexicana son casos ejemplares de imagen-síntoma, en la acepción que emplea Georges Didi-Huberman, en particular en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Minuit, 1992). Jamás unívoca en el trabajo hermenéutico y siempre dinámica por las implicaciones latentes, la imagen-síntoma incluye un sentimiento de pérdida o de falta que atañe sobre todo al espectador, a sus competencias y sensaciones. Cuanto más sepa el intérprete acerca de esta pintura – también en virtud de los valiosos aportes de *Frida Kahlo 'revisitada'* – más se enredará en esa parte de significado recalcitrante que se le escapa.

A este propósito es de agradecer la copiosa inclusión en el libro de las reproducciones fotográficas de las obras comentadas. Si bien aparecen en pequeño formato y en blanco y negro por comprensibles razones editoriales, en cada reproducción consta el título y la procedencia de la imagen, hecho que permite acudir a una contemplación más holgada de las versiones digitales colgadas en la red. Cunden las sorpresas, especialmente acerca de cuadros que se conocen (o se cree conocer) bien. Baste con mencionar cómo Paula Rabinonowitz investiga brillantemente el legado del último Vincent Van Gogh en ciertos cuadros de Frida Kahlo, cuando la artista acababa de divorciarse de Diego Rivera. Así ella encarna la abyección que desemboca en la violencia contra una misma, pues hay analogías entre amputarse una oreja y cortarse la vistosa melena, gesto que agrega la simbología bíblica del expolio sexual, de la femineidad cercenada. Pero Frida Kahlo da un paso más, se autorretrata sentada en la emblemática silla del pintor holandés, insinuando la metamorfosis siniestra: la identidad troceada y rehecha a partir del otro y su hábitat. Un nomadismo identitario que también trata René Ceballos al enfocar la relación entre el cuerpo fragmentado y la dislocación del sujeto en cuadros como *Lo que vi en el agua* y *Mi nacimiento*, del mismo modo que Christian Wehr engarza

el autorretrato *Las dos Fridas* en el fantasma infantil del desdoblamiento. También es llamativa una militancia comunista autorreferencial, pues esta acaba, por ejemplo, en el *Autorretrato con Stalin*, contextualizado por Cornelia Sieber en el debate político-cultural mexicano.

Todos los trabajos de este volumen dan prueba de que Frida Kahlo es una criatura versátil, proteica y voraz, pues se incauta cualquier rasgo del mundo – orgánico e inorgánico, animal y antropológico – que encaja en el palimpsesto de sus puestas en escena. La despiadada exhibición de sí misma puede enlazar con lo monstruoso, aspecto que Adriana López Labourdette afronta como dinámica entre lo invisible (y espiritual) y lo visible (y corpóreo); o bien puede vincularse a lo sacrificial del cristianismo, como una reinventada *vanitas* barroca que analiza Uta Felten, o como el sincretismo religioso, irreverente por vanguardista, que examina Ute Seydel. Frida Kahlo es omnívora, hay que estar prevenidos para no banalizarla, como sucedió por ejemplo con la transposición cinematográfica del collage *Allá cuelga mi vestido o Nueva York* en la película de Julie Taymor – *Frida* – que estudia Beatrice Schuchardt.

Queda por mencionar a Alfonso de Toro y sus múltiples, adelantadas inquisiciones sobre la artista mexicana, que han incentivado el incremento de estas otras miradas. En su densa aportación explora los componentes de la autopromoción mediática, pues «Kahlo es siempre su propio medio, artefacto, presentación y producto» (p. 67). Antes de que estuvieran en boga las *performing arts*, ella traba incesantemente los actos cotidianos con la mímesis y la ostentación de sí misma, como indican las manipulaciones llevadas a cabo en su *Diario*, las repeticiones y diferencias de las poses fotográficas con su artificioso efecto de fluidez, el paso transmedial del retrato fotográfico al autorretrato pictórico y los ardides de una *mise en abyme* que pesca con destreza en la tradición iconográfica, especialmente la que marcan *Las meninas* de Velázquez. También por este camino, *Frida Kahlo 'revisitada'* pone ante los ojos nexos impensados.

Cito por contigüidad el caso de Salvador Dalí, que empezó muy pronto a sacarse fotos junto a sus cuadros, incluidos los autorretratos. Piénsese, por ejemplo, en *Naturaleza muerta* o *Sifón y botella de ron* de 1924, que pintó con veinte años. Siguiendo la vía transmedial y transcultural ensayada por Alfonso de Toro, sale a la luz un entramado complejo de relaciones entre la foto que retrata a Dalí sentado en una silla, al lado del cuadro en el caballete, en su taller de Figueras, y la foto que retrata a Federico García Lorca, sentado en la cama, debajo del mismo cuadro que cuelga en la pared de su dormitorio, en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Tras mostrar el cuadro en la exposición que en 1925 hubo en Madrid en el Palacio del Retiro, Dalí se lo regaló a García Lorca. Era la época de su prodigiosa amistad y colaboración artística, bruscamente interrumpidas en 1928. Hoy el cuadro puede verse en el Museo Reina Sofía. ¿Cuántas huellas biográficas, artísticas, culturales e históricas quedan inscritas en ese lienzo nómada?

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

De Toro, Alfonso (ed.) (2013). *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma: Amériques-Caraïbes-Europe-Maghreb.* Paris: L'Harmattan, pp. 353

Elide Pittarello
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Este volumen, que recoge las actas del homónimo coloquio internacional celebrado en la Universidad de Leipzig entre el 29 de junio y el 3 de julio de 2011, es un valioso aporte al debate sobre esa contaminación de competencias semióticas y prácticas estéticas que en el ámbito de las humanidades y las artes visuales se está llevando a cabo con ritmo creciente desde hace un par de décadas al menos. La palabra clave es *media*, alrededor de la cual sigue habiendo marcos teóricos y planteamientos hermenéuticos variados. Como indica el subtítulo, en este caso los dominios disciplinares y culturales implicados abarcan muestras que proceden de tres continentes, una heterogeneidad fértil que apunta a la definición de un paradigma aún *in fieri*. Desde la porosidad de límites cognitivos, perceptivos y pragmáticos, el que se propone aquí se funda en un comparatismo innovador y experimental y por ello mismo necesitado aún de aclaraciones. Es la primera preocupación de Irina Rajewsky, pionera en este tipo de estudios, la cual inaugura el volumen puntualizando la diferencia básica entre la intermedialidad «as relations between media (i.e. medial interactions, interplays or interferences)» y la transmedialidad «as pointing to phenomena that appear *across* media» (p. 22). Desde el punto de vista del método, hay que tener conciencia primero de la configuración específica de cada *medium*: por eso la autora guarda la distancia con respecto al empleo difuso de conceptos derivados de la narratología tradicional para el análisis de *media* que no son narraciones verbales escritas. Definir el marco conceptual y los objetos pertinentes de cada ámbito disciplinar es la condición previa para abordar con instrumentos críticos adecuados los fenómenos que rebasan los campos de referencia originales, el nomadismo dinámico de los *media* que dan lugar a fundiciones o agregaciones que permiten afinar la comprensión de semejanzas y diferencias, de hábitos e inventos.

Más severo en su extensa y circunstanciada introducción al tema, Alfonso de Toro denuncia la negligencia teórica que afecta el campo de los

estudios culturales en general y, como premisa, evidencia que las relaciones mediáticas «sont toujours des transgressions de frontières, de translations, des transformations et de réinventions de structures dialogique et hybrides» (p. 42). Ahonda a continuación en el modelo que representa Jorge Luis Borges, sobre cuya escritura rizomática e hipertextual ha ido elaborando interpretaciones tan brillantes como incuestionables. Si bien no son los únicos, los textos de este escritor excepcional son los que más han impulsado a Alfonso de Toro a elegir y perfeccionar con los años el camino hermenéutico de la transmedialidad que él cifra en los procesos de hibridación. A partir de un vastísimo despliegue bibliográfico, este crítico circunscribe finalmente la hibridación a textos literarios y estructuras mediáticas artísticas que «utilisent des stratégies et des instrument divers pour effectuer l''intertextualité', la 'transtextualité', l''intermédialité', la 'transmédialité', le mouvement et le changement qui se concrétisent en des phénomènes tels que la 'translatio', la 'transformation', les 'fonctions' et la 'transculturalité'» (p. 63).

Es así como se produce el desmoronamiento de lo habitual, la eclosión de nuevos saberes que el autor investiga en un largo ensayo ulterior, donde saca a relucir con todo lujo de detalles analíticos la inventiva de lo impensado en cuatro transgresiones e hibridaciones ejemplares. Dos proceden de la literatura: la primera afronta la deixis repetida de lo visual en *L'Éducation sentimental* de Flaubert, cuya abundancia de imágenes móviles desafía el alcance de la representación escrita, anticipa metafóricamente las técnicas del cine a punto de aparecer. La segunda ilustra la creación de mundos múltiples en los relatos *El Aleph* y en *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Borges, donde se refuta la experiencia corriente y se anuncia lo no venido aún, como el web y los hipermedia. Es oportuno recordar que aquí se aplica la intermedialidad en un sentido restringido a la semiótica del referente. Por adelantados que sea, estos desplazamientos conciernen el discurso y su retórica, pues el *medium* no deja de ser el texto verbal escrito, es decir literatura entregada a editoriales que publicaban libros de papel. Por ejemplo, limitándonos al aspecto puramente tipográfico, fue más audaz el también innovador Laurence Sterne, quien en su *Tristram Shandy* quebranta las normas de puntuación, baraja caracteres diversos en la letra, inserta páginas en negro y páginas en blanco etc. En otras palabras, en su relato transgenérico y transcultural Sterne da cabida semiótica a elementos de otro *medium*, es decir la imprenta sacada de su punto ciego o invisibilidad instrumental convenida.

Más complejo es el tercer caso, el diario performativo de Frida Khalo donde escritura y pintura son intercambiables y en tensión mutua, hasta el punto de que Alfonso de Toro acuña la doble definición de «'écrit-picture' ou 'pictor-graphie'» (p. 146), de la cual adjunta varias y muy útiles reproducciones. Así es posible comprobar cómo la artista hace confluir en las imágenes reiteradas de su propio cuerpo herido, mutilado o hibridado la

escenificación de sí misma, según los acertados análisis que Alfonso de Toro aplica a sus montajes transgresivos: Frida Khalo transforma los elementos biográficos más crueles en los injertos transculturales y transmediales de un arte insumiso que dialoga con la pintura europea de vanguardia y a la vez la trasciende desde la identidad mexicana y su tradición popular. El cuarto caso, el de Alejandro Tantanián, constituye el cambio de paradigma más articulado y actual, pues incorpora *media* digitales. Se trata de una instalación de 2003 con cuatro participantes que ilustran en varias lenguas y según trayectos rizomáticos la vida del personaje imaginario *Carlos W. Sáenz*: una vida documentada con relatos verbales, proyección de fotos y videos, exposición de objetos etc. Al comentar las varias fotos que él mismo sacó, Alfonso de Toro señala el estatuto indefinible de la *performance*: «Les barrières entre l'auteur, le dramaturge et l'acteur sont surmontées ; entre l'intérieur et l'extérieur, la réalité et la fiction, la représentation et le théâtre, l'espace du public et l'espace du spectacle» (p. 167).

Hasta aquí hemos hablado sólo de algo más de la cuarta parte del volumen, considerándola el patrón metodológico y hermenéutico de la mayoría de los asuntos tratados. Los argumentos de cada contribución son específicos y bien elegidos, pero comparten en gran medida el aparato conceptual, sin por ello minimizar las sutilezas individuales. Haría falta detenerse en la obra del artista chileno Eugenio Dittborn analizada por Wolfgang Bongers o en el cine de Pier Paolo Pasolini que indaga Uta Felten o en el precursor de los *media* Dick Higgins, cuya reflexión desentraña Stephen Packard, sin desatender tampoco los trabajos de los demás participantes: Nadja Gernalzick, Lars Elleström, Christian Kohlross, Michael Rössner, Monika Schmitz-Emans, Volker Roloff, Beatrice Schuchardt, Eberhard Gruber, Marta Sagarra, Mireille Calle-Gruber, Federico Italiano, Ute Fendler y Khalid Zekri. Debido a la riqueza de sus propuestas, este volumen merece la atenta consideración de los especialistas que ya están investigando los fenómenos relacionados con el cruce múltiple de los *media*. Huelga añadir que para los neófitos que quisieran acceder a este terreno de confines inestables y productos mestizos también ofrece la oportunidad de un amaestramiento excelente.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Cervera Salinas, Vicente (2014). *Borges en la Ciudad de los Inmortales*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 356. Colección Iluminaciones

Fabiola Cecere
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Vicente Cervera Salinas es catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Murcia, ensayista, poeta y, además de ser uno de sus lectores más apasionados, es un especialista reconocido de Borges a cuya obra se siente especialmente vinculado desde su tesis doctoral, editada en 1992, sobre la clave lírica del escritor argentino (*La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*). Después de publicar numerosas monografías y estudios críticos y comparativos, entre los que sobresalen trabajos como *La poesía del Logos* (1992), *La poesía y la idea: Fragmentos de una vieja querella* (2007), *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (2006) o la edición de la obra historiográfica de Pedro Henríquez Ureña y los cuentos de Virgilio Piñera, Vicente Cervera Salinas regresa hacia la obra del argentino con este texto monográfico, *Borges en la Ciudad de los Inmortales*, y cumple una diferente exploración de ella.

El libro se abre con una dedicatoria del autor a su padre, «en cuya biblioteca descubrió *El Hacedor*», de alguna manera haciendo propia – trasladando hacia una esfera familiar – el tema de la memoria literaria que comunican muchas obras de Borges y que es el eje del discurso propuesto por Vicente Cervera Salinas.

El prólogo es una primera muestra del itinerario que el autor realiza en el texto dentro de la literatura del argentino en sus varias modalidades, permitiendo hasta al lector más ajeno al argumento entender la madurez y la detallada investigación. Sobresale, además, el claro deleite personal con el que Vicente Cervera Salinas escribe sobre el espacio textual borgiano. Los múltiples acercamientos críticos del libro consideran la literatura del escritor porteño tanto en su universo de ficción como en su ensayística y en sus versos, y son introducidos por un trabajo inédito, como el mismo autor afirma justamente en el prólogo, sobre el célebre cuento «El inmortal», (*El Aleph*, 1952). El mismo título vuelve en el epílogo: a partir de éste el autor resume algunas de las temáticas fundamentales abarcadas por la estética de Jorge Luis Borges, porque lo considera «cuento de los cuentos», el más complejo y completo para profundizar su espacio creador. Es

también símbolo de su anhelo de sumergirse en una literatura circular e infinita, donde la narración dialoga con la filosofía, y la tradición clásica se encuentra con la española, la anglosajona, la hispanoamericana.

Vicente Cervera Salinas empieza su trabajo con un análisis escrupulosa del «El inmortal», porque del núcleo simbólico de éste proceden los entrecruzamientos intelectuales entre la obra borgiana y la de otros autores. El investigador examina el tejido de la narración y señala los distintos niveles y voces que se superponen en el cuento. Paso a paso, estudia los motivos metafóricos que se desprenden de cada personaje y acontecimiento, remitiendo a las varias conexiones literarias que Borges radica en la trama, hasta llegar a la descripción y, después, a la exploración alegórica de la Ciudad de los Inmortales, tan buscada por el tributo romano Marco Flaminio – protagonista, al mismo tiempo, de la trama del manuscrito del anticuario Joseph Cartaphilus y del relato de Borges. De ese lugar caótico y primitivo, carente de sentido, que no corresponde en nada al deseo del personaje, se origina un tercer nivel narrativo, constituido por una crítica literaria a lo leído, probablemente por parte de Cartaphilus, que revisa la historia de las peripecias del tributo romano y reconoce la presencia de muchas intrusiones y alusiones, de citas intertextuales de materia homérica – uno de los habitantes de la Ciudad confiesa ser Homero, el inmortal entre los inmortales. Algunas son veladas, otras explícitas, otras descubiertas en el final, en este ejercicio hermenéutico del autor, como afirma Vicente Cervera Salinas.

Las numerosas referencias a Homero y a toda la literatura de Occidente que el lector intuye en el cuento son el despliegue de lo que anticipa Francis Bacon en el epígrafe, es decir que ningún conocimiento es novedoso, todo lo contado no es original, sino fruto de reminiscencias, de algo ya aprendido, como sugería Platón en su concepto de anamnesis.

En la Ciudad de los Inmortales del cuento hallamos una metáfora del mismo espacio intelectual borgiano, desciendiente no sólo de la materia homérica y platónica, sino también de muchas voces literarias imperecederas. La investigación de Vicente Cervera Salinas se origina de este dato fundamental de la escritura de Borges: entre el prólogo y el epílogo hay una serie de ensayos en los cuales la obra de Borges se enlaza con temas que provienen de autores inmortales como Domingo Faustino Sarmiento, Schopenhauer, Paul Valéry, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Victoria Ocampo y Walt Whitman.

Vicente Cervera Salinas nos propone nociones y conceptos que el escritor cultivó con sumo interés: a través del análisis sobre el ensayo «Los traductores de *Las miles y una noche*», leemos de su amor por la traducción literaria no sólo como ejercicio técnico y lingüístico, sino como pura creación que enriquece la gran familia de la literatura o de la filosofía; de su poesía de marca teológica en la colección *Elogio de la sombra*, precisamente en los versos «Juan, I, 14», en el cual Jesús es la voz del poema,

convirtiéndose en Logos divino y apareciendo con cualidades eternas y temporales a la vez; o de la idea de una «poesía de la cultura», con la que el autor explora toda la mitología simbólica de Proteo, numen del mar con el don profético, capacidades transformadoras y el conocimiento del pasado y del presente. Por eso es un significativo referente cultural en muchos escritos de Borges, porque, como escribe Vicente Cervera Salinas, se trata de «un símbolo intrínseco a la propia esencia del universo y de la historia. Por lo tanto, también del hombre y de su propia evolución: la cultura» (p. 153).

De esta imagen clave, que Borges modela y explora especialmente en el ensayo «La esfera de Pascal», el trabajo del investigador continúa rodeando las distintas metáforas que de esa imagen proceden y que el escritor ilustra en dicho escrito: a partir de la filosofía griega de Jenófanes de Colofón que propuso un solo Dios de forma esférica, pasando por la noción del universo en todas partes de Giordano Bruno, adoptada posteriormente por Pascal, el ensayo es un círculo de citas y de pensamientos que remiten a distintos fragmentos culturales de la historia, y que se combinan entre sí.

Lo que subraya Vicente Cervera Salinas a lo largo de su investigación es la intrincada red de metáforas que Borges ya desarrolla en «El Aleph» y en «La Biblioteca de Babel», y especifica en ensayos emblemáticos y filosóficos como el antes mencionado, insertándola en una dimensión más amplia, el universo como otra metáfora. El universo como una biblioteca circular, una esfera, o un recorrido cíclico es un lugar en que Borges crea relaciones y entrelaza textos, combina realidades y construye diálogos entre distintas voces literarias, todas protagonistas de una interminable historia universal donde la escritura es «el olvido de lo ya escrito», ya que todo está dicho.

El minucioso estudio de Vicente Cervera Salinas se concluye con un epílogo cuyo título no podría ser más elocuente, «Las horas y los siglos de Borges», participando en ese carácter circular propio de la literatura borgiana. En la conclusión, el autor vuelve a proponer el cuento «El inmortal» y explica los motivos de su ser inagotable y representativo del complejo universo literario e intertextual sobre el cual se edifica el pensamiento de Borges. El autor subraya, además, su ser innovador por el tema de la inmortalidad planteado desde una perspectiva absolutamente desmitificadora, ya que cada escritor pierde su centro, convirtiéndose en inmortal sólo por sus palabras, por el mismo espíritu literario que yace detrás y que los une en un gran laberinto infinito, desde Occidente hasta Oriente, desde Homero hasta Bacon o Pascal.

Dentro del heterogéneo abanico de investigaciones académicas y literarias que en los años han sido realizadas sobre la polifacética producción de Borges, la investigación de Vicente Cervera Salinas ha logrado proponer algo original acerca de un aspecto interesante de la obra del escritor. Por otro lado, sería imposible dejar de reflexionar sobre los numerosos interrogantes que la compleja literatura borgiana estimula.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Néspolo, Jimena (2015). *Episodios de Cacería.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 91

Adriana Mancini
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Una primera persona y un inquietante presente verbal arrollan las primeras líneas de *Episodios de cacería*. Corresponden al personaje de la novela que hará un descargo por una fechoría ante un tribunal que presuntamente lo juzgará. La confesión, estructurada en cuatro capítulos, se inicia con un postulado enfático aunque argumentado con sencillez, que inscribe la última novela de Jimena Néspolo en la tradición del desafío. Y en este caso, el desafío – cual certera flecha – desarticula el corazón de la lengua; su función comunicativa: «Las palabras no dicen nada. Al contrario ocultan todo» (p. 9). Así, no sólo la premisa platónica – «Cuando digo 'carro' pasa un carro por mi boca» de Gorgias – queda desestimada, sino también la lectura de la novela cuyo lector – ese «*a quien corresponda*» a quien va destinada la novela – queda entrampado en una paradoja satírica y perfecta en su desquicio. Dos epígrafes enmarcan y definen el tema de la novela: Diana cazadora y el árbol de Diana sin sombra. Pierre Klossoswski, Octavio Paz y de soslayo Alejandra Pizarnik.

El personaje – una joven de 21 años – es víctima del desamparo al que la condenan las palabras huecas y los canales de la comunicación distorsionados. Sin embargo, las estrategias que pergeña para resistir la vida cotidiana que le ofrece La Comarca donde habita – un espacio con rasgos de sociedad futura y futurista e incrustaciones arcaicas – son los dos ejes que dan las condiciones para el desarrollo del relato. Una de las estrategias es formar parte de una hermandad cuya adhesión al paradigma instituido en la simbología de la diosa greco-romana Artemisa / Diana es explícita. «La logia de las dianas» dirigida por Maese Loreto, una «hermana» líder de la comunidad de singular presencia en la novela, tanto por las alusiones de la protagonista hacia su trabajo y el de sus pares, en particular el de instaurar la justicia y el derecho femenino con violencia y convicción, como por dejar una carta que se conocerá *post mortem,* que se entrega a modo de cierre de la novela, que ilumina retrospectivamente el resto de los capítulos y que define la época de su suceder.

La segunda estrategia de la joven atrapada en la telaraña de una sociedad que ha logrado desarticular vínculos afectivos, biológicos y sociales es usar un casco que la protege tanto en la logística de su trabajo en una men-

sajería donde se desempeña repartiendo mensajes: como Hermes, pero en motocicleta. El casco es el instrumento que protege su existencia; con él calma el dolor y apacigua temores «cada semana que pasa me entero de un nuevo suicidio. ~~Pero yo llevo mi casco puesto~~. Sé que la nuestra es una de las primeras generaciones surgidas con el Método, sé que el Consejo Mundial sigue estudiando y ajustando permanentemente el sistema…». (p. 27, tachado en el original)

Un recurso estilístico novedoso que, arriesgo a afirmar, instaura Néspolo, es el de insertar en las sucesivas entregas del monólogo de descargo de la joven párrafos tachados de extensión variable, sin que medie explicación alguna. Las características formales de tiempo y persona verbales de estos fragmentos coinciden con las del monólogo y su contenido es diverso. En algunos casos, es una disculpa dirigida al tribunal; en otros, un pensamiento o comentario que rompe la cohesión o, incluso, la refuerza (como en el caso de la cita anterior). También abundan insultos y agresiones a quien pretenda arrebatarle sus palabras, sin que sea posible dilucidar si lo tachado se dice realmente o se piensa. Pero en todos los casos esta irrupción imprevista desestabiliza el relato y potencia su sentido. La inflexión que otorga este recurso, sumado a un vocabulario preciso y acorde a la voz de su personaje que apela a diversos niveles de lengua, así como los distintos géneros y múltiples guiños que abonan complicidades y sonrisas hacen de *Episodios de cacería* una novela sugerente de escritura cuidada y lectura gozosa.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Venturini, Santiago (2014). *Vida de un gemelo.* Rosario: Ivan Rosado Editor, pp. 57

René Lenarduzzi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Vida de un gemelo es el tercer libro de poemas de Santiago Venturini (Esperanza, Argentina, 1981). El primero, *El exceso* (Madrid: Ediciones Torremozas, 2007), obtuvo el primer lugar en el VIII Premio 'Gloria Fuertes' de Poesía Joven, un poemario al que Venturini hoy en día juzga como «un librito un poco demasiado lírico y malo desde mi punto de vista» y afirma que considera como su primera obra a *El espectador*, que publicó cuatro años después en la editorial Gog y Magog de Buenos Aires; en ésta se advierte un cambio significativo en el manejo de la materia poética, cambio que sigue presente en esta tercera publicación que estamos reseñando. Venturini, además, ha participado con su creación poética en revistas literarias y diversas antologías y, por otra parte, es actualmente docente en la Universidad Nacional del Litoral e investigador dedicado al área de la traductología, ámbito en el que además se ha desempeñado en la traducción y publicación en revistas especializadas de textos de Philippe Jaccottet, Jules Supervielle, Pierre Reverdy y Philip Larkin.

Vida de un gemelo está compuesto por veintisiete poemas que carecen de título pero que están, en cambio, enumerados, lo que deja entender la intención de presentarlos en un orden determinado. Debajo del último poema, entre corchetes, se dan a conocer lugar y fechas de la elaboración de esta obra: «Santa Fe, febrero-noviembre de 2013». Los dos sustantivos que componen el título del libro sirven de guía para una primera lectura e interpretación de este conjunto de poesías: uno es el sustantivo **vida**, nombre escueto, sin artículo, ausencia no indiferente desde el punto de vista expresivo, que alude a esa rama del género narrativo que es la biografía; el otro sustantivo, **gemelo**, hace referencia a un motivo o tema recurrente en el imaginario de diversas culturas, un elemento simbólico estudiado por distintas disciplinas de la Antropología y manejado también por la Psicología y el Psicoanálisis y abordado, como se sabe, en diversas obras literarias a través del llamado 'tema del doble'. Por lo que se refiere a la alusión al género narrativo en un libro de poesía lírica, detalle que no resulta nada sorprendente desde las Vanguardias en adelante, o más aun, desde el Modernismo (¿acaso Rubén Darío no llamó *Prosas Profanas* a un libro escrito en versos donde la palabra **prosa**, que hacía referencia a un

momento de la misa católica, recibía el adjetivo **profanas**?), el estilo de estos poemas se suma a la tradición que, reaccionando contra las corrientes del Simbolismo poético que tanto éxito tuvieron en ámbito hispanoamericano, optó a partir de los años sesenta por una retórica 'antipoética', en la que, por oposición a la poesía pura y a la poesía neorromántica de Neruda, se ponían de relieve los elementos anecdóticos o narrativos, así como la mezcla de sociolectos y registros lingüísticos, el humor, y una retórica y un imaginario inspirado principalmente en la cultura urbana de masas. El motivo de los gemelos, por su parte, más allá de su significado particular según las diversas variantes culturales, representa en la mayoría de los casos, una contradicción no resuelta, interpretación que, por su amplitud, nos parece la más adecuada para la forma con la que Venturini enfoca este motivo en su libro: cada lector puede luego sacar sus propias conclusiones.

Los poemas, en su mayoría, están escritos en primera persona singular, con ella se identifica a uno de los gemelos que a su vez, usando la tercera persona habla del otro, el del título de la obra y protagonista de los poemas. Es significativa la ausencia de textos construidos en segunda persona: en ningún texto se elige la segunda persona, un **tú** o un **vos**, para dirigirse al destinatario, su hermano gemelo. Sin embargo, esto no significa que no haya diálogo entre los dos protagonistas, sino que los intercambios dialógicos aparecen en estilo indirecto, filtrados por los verbos *dicendi*, y subrayando así el carácter narrativo de los poemas. Sí aparece a menudo un **nosotros** para nombrar a los gemelos, pero este pronombre plural se usa principalmente para describir o narrar episodios o situaciones que funcionan como fondo a las anécdotas centrales de cada texto. Nos detenemos en comentar el uso de los pronombres porque en sus primeros poemas Venturini trabajaba muchos de sus textos eligiendo un discurso en segunda persona singular – un **tú** más de monólogo interior que de diálogo –, o en primera persona plural, un **nosotros** muy cercano al llamado de modestia, donde la voz del poeta se involucra en una voz más amplia, la de sus semejantes. En *Vida de un gemelo*, en cambio, los dos gemelos aludidos por el **nosotros** conviven inevitablemente en una especie de simbiosis en la que uno, el poeta, asume una actitud gregaria, sumisa, y el otro desempeña el papel dominante en el binomio; el primero, demuestra una preocupación que se diría paternalista por el hermano, el otro manifiesta un comportamiento excéntrico, insólito, asumiendo la vida a su manera, de un modo crítico e ingenuo al mismo tiempo.

El tema de los gemelos se enriquece con el tratamiento de otros temas y motivos como la familia, los viajes a la provincia, la sociedad de consumo con su acumulación de objetos irrelevantes, los encuentros sexuales ocasionales, los otros hombres y mujeres que anónimamente rodean a los gemelos: transeúntes, vecinos, empleados de tienda, y un mundo que se manifiesta desmembrado, desarticulado, como si en esa realidad representada se hubiera quebrado el orden que le daba equilibrio y sentido. De

ahí que, a pesar de lo que podría suponerse en un primer momento, una lectura atenta del poemario revela que el tema central no sea en realidad **el doble** o **el otro**, como aparentemente dejaría sugerir el título, sino que ésta es simplemente una estrategia para hablar de la condición humana en sus facetas más contradictorias, desde la ternura a la crueldad, desde el lado civil de las personas a los instintos más elementales; por eso también, como ya se dijo más arriba, una contradicción no resuelta sería el tema de este poemario, una contradicción en el interior de cada ser humano que repercute y se manifiesta en el mundo social.

Todo estos contenidos comentados hasta aquí se plasman en un discurso de tipo coloquial en el que los usos de los espacios en blanco de la sangría y la línea entrecortada del texto acompañan la andadura sonora, apoyándose también en los signos de puntuación y otros signos gráficos, pero respetando el uso corriente de los mismos, sin alardear con recursos que recargan el plano emotivo o subrayan alguna convicción ideológica. La realidad representada en los poemas cobra vida, además de con los recursos antes mencionados, principalmente por el original manejo de las imágenes que, empleando una serie de figuras como la enumeración, la sinestesia, la metonimia, la cita, la ironía, y un léxico cuyos referentes son objetos, instituciones, ritos de la sociedad urbana globalizada e hipercomunicada, mimetizan el caos del presente pero tomando distancia, aparentemente, de todo juicio subjetivo.

Con esta nueva publicación se confirma la validez del trabajo poético de Venturini en el que se destacan una notable sensibilidad por los temas existenciales y sociales, una seria formación intelectual y una actitud crítica y madura ante el quehacer creativo con la palabra, cualidades que ya estaban presentes en sus publicaciones anteriores y que el autor ha sabido poner además de manifiesto explícitamente en numerosas entrevistas y ensayos.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Canfield, Martha; Minarelli, Enzo (a cura di) (2014). *Esplorare l'invisibile-Ascoltare l'inaudito: La ricerca poetica di Jorge Eduardo Eielson, antologia verbo-voco-visuale 1949-1998*. Firenze: Centro Studi Jorge Eielson, pp. 271

Silvana Serafin
(Università degli Studi di Udine, Italia)

Il titolo, ripreso da Rimbaud, pone immediatamente il lettore verso l'ossimorica percezione dell'opera di Jorge Eduardo Eielson, tesa tra due forze contrastanti e sfuggevoli. La «Prefazione» dei curatori, Martha Canfield ed Enzo Minarelli, conferma la duplice finalità del volume: ripercorrere le tappe spirituali di un autore «che ha trovato nella distruzione una cifra estetica del suo operare» (p. 3), e presentare il vasto materiale di opere verbo-'visuali', prodotte tra gli anni Cinquanta-Settanta – ma finora mai analizzate forse perché i tempi non erano ancora maturi per comprendere nella sua interezza tale sperimentazione – e nelle due decadi successive.

Inoltre, il CD allegato ripropone, con la voce dello stesso autore, la lettura di «Colores», uno dei primi poemi sonori esistenti. Alle due versioni del poema – la prima eseguita dal vivo durante il festival di poesia ispanoamericana, tenutosi a Venezia nel 1998 e la seconda realizzata in studio davanti a un microfono –, si aggiunge la recitazione di ulteriori poemi, tratti in particolare dalla silloge più famosa *Noche oscura del cuerpo*. Sono una preziosa, e del tutto nuova, testimonianza per comprendere una poetica tanto complessa, pur nella sua essenzialità. Ha ragione Minarelli quando afferma che, nella ripetizione del sema 'colores', «l'energia entropica della parola si dissolve nel calore del nulla fonetico, così si percepisce lo scheletro della parola stessa» (p. 10).

Una essenzialità che serpeggia con evidenza nell'antologia «verbo-voco-visuale» in cui sono raccolte opere scritte nell'arco temporale compreso tra il 1949 e il 1998. Il lettore scopre, via via con maggiore intensità, non solo il percorso evolutivo della poesia, ma anche la spiritualità dell'autore. L'osservazione delle cose comuni, la curiosità di riscritture presentate da angolazioni opposte, da prospettive molteplici guidate dal gioco e dalla capacità di sorridere, dall'intersezione di forme d'arte molteplici, danno rilevo a emozioni intime ed intense. La volontà di rendersi invisibile, confortato da un anonimato rassicurante, lo rende il cantore della distruzio-

ne, ma al tempo stesso lo sollecita a misurarsi con la molteplicità della sperimentazione, aprendosi all'innovazione in molti campi. Dalla poesia «visuale» a quella sonora e scritta, dalla musica all'*happening*, alla pittura: ogni cosa, interiore o esteriore che sia, esprime la caducità della vita, il senso di effimero che essa contempla.

Se in un primo momento l'esegesi letteraria e la creazione artistica seguono percorsi paralleli, alla fine s'intersecano nel famoso nodo-Kipu, dalla valenza estetica, divenuto l'emblema stesso di Eduardo Eielson. Ormai il poeta, assetato d'esperienza, ha oltrepassato ogni confine, utilizzando tutti i mezzi a sua disposizione, compresi il corpo e la voce, riuscendo a rendere concreto il sogno, palpabile l'assenza.

Molto stimolante, e per certi versi chiarificatrice, è l'intervista effettuata da Enzo Minarelli a Martha Canfield che, com'è noto, oltre ad essere stata grande amica del poeta, ha curato il lascito delle sue opere fondando a Firenze il 'Centro Studi Jorge Eielson', da lei diretto e presieduto dal Premio Nobel per a letteratura Mario Vargas Llosa. Il concetto di 'nodo' come simbolo positivo, lo smembramento delle parole come «estetica del frammento» (p. 6), la 'chiocciola' quale vuoto mistico, la poesia 'trasversale', ovvero «un oggetto poetico che è al di là della parola» (p. 8), il tema della scomparsa nella valenza di attuazione del mistero, la poesia visuale e non visiva – in quanto rende visibile il canto poetico – sono, pertanto, affrontate secondo una precisa prospettiva in linea con l'intenzione dell'autore.

Il bel saggio iniziale di Ezio Minarelli «Jorge Eduardo Eielson polipoeta: Il fugace sperimentatore tra essere e non essere», posto subito dopo l'intervista, apre sulla poliedricità del poeta, sulla sua vocazione «clandestina, sotterranea, marginale» (p. 14), che nasce dal rifiuto della vita quotidiana per intendere la vera poesia come sparizione in sé stesso, nella sacralità del corpo. La tensione verso l'assoluto, dettata dalla necessità di penetrare il mistero della vita, ruota intorno al concetto di sottrazione che conduce il poeta a considerare l'immobilità e a ridurre al minimo la libertà interpretativa del lettore, guidato dalla forza della parola. Non a caso, sottolinea Minarelli, Eielson utilizza il linguaggio come la «vera arma per ritagliarsi un'illusoria oasi di utilità» (p. 19).

Segue, integrando l'esegesi interpretativa precedente, l'altrettanto interessante saggio di Martha Canfield, «Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza: La poesia archetipale di J.E. Eielson», che si focalizza sull'aspetto simbolico della trascendenza e della liberazione in essa dalle costrizioni che la vita impone. In un'accurata analisi della raccolta poetica *Noche oscura del cuerpo*, la studiosa ripercorre il simbolico viaggio nel corpo del poeta e «il lungo travaglio compreso fra l'emergere dei primi contenuti dell'inconscio – vale a dire, la formazione dei primi simboli – e la formulazione completa dell'esperienza finale di riconciliazione e catarsi» (p. 26). Il risultato è del tutto soddisfacente perché permette di penetrare, per estensione, nel nucleo stesso della costruzione poetica, simbolica e

semantica di un autore in continuo divenire.

Il testo si chiude con la bio-bibliografia del poeta, uno strumento utile non solo per gli studiosi di Eielson, ma anche per i lettori curiosi di notizie. Meritoria è, dunque, la pubblicazione del volume, stimolante da un punto di vista critico e di diffusione scientifica.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Alegre, Manuel (2015). *Bairro Ocidental*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 51

Manuel G. Simões
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

A produção poética de Manuel Alegre é por demais conhecida desde que publicou, há cinquenta anos, o seu livro *Praça da Canção* (1965) que, de algum modo, surpreendeu a crítica pela síntese que a sua poesia evidenciava relativamente à grande tradição, sem excluir a poesia oral ou a veiculada pelo romanceiro popular. Basta pensar no grande número de composições intituladas romances, trovas e baladas, convocando, porém, temas contemporâneos, com a actualização histórica de um presente desamado, profeticamente evocado como 'país de Abril'. A par disto, a colectânea representava, no contexto político-social daqueles anos (a ditadura vigilante e ferozmente repressiva), uma ousada intervenção que propunha um novo discurso relativamente ao cânone da poesia portuguesa na segunda metade do século XX.

Vem isto a propósito da recente publicação de *Bairro Ocidental*, título que funciona, desde logo, como metáfora de um país concreto, de que implicitamente se faz aqui a representação histórica, actualizando os elementos referenciais num presente que perpassa por entre as dobras dos poemas: «somos do Sul e o saldo somos nós» («Pátria minha», p. 13). Ou como se insiste no poema que dá o título ao livro e cuja amplitude discursiva ultrapassa as fronteiras geográficas do país: «Não digas pátria: essa palavra está malvista | proibida pelo Império Orçamental. | Eurogrupado: tu e os maus da fita | filhos do Sul e do pecado original» («Bairro ocidental», p. 18). E a actualização volta a ser pungente no poema simbolicamente intitulado «Cassandra e a Troika», com o sujeito a convocar temas que atingem o coração de um espaço marcado pelo sentido da perda e da soberania dividida: «tinha vindo [Cassandra] para avisar que a Troika | é o novo cavalo falso dentro da cidade | os seguranças rodearam-na mas ela falava | seus longos cabelos soltos sob o sol de Lisboa | clamava justiça e dignidade» (p. 15).

Há aqui uma incidência, ao mesmo tempo de invenção e memória, dado que o Autor, como homem do seu tempo, pretende recuperar a História para a sua proposta poética, dando seguimento ao programa de toda a sua obra (13 livros de poesia, para além de romances e contos) e cujo texto exemplar é talvez a colectânea *Atlântico* (1981) com os seus onze

sonetos do 'português errante' e outros poemas de fundo e fundamento épico, alicerçados como estão na ressemantização de temas que afloram os grandes mitos nacionais. No livro agora em análise, e reiterando os pressupostos de uma exegese do 'bairro ocidental', o poeta justifica a sua incursão pelos meandros da História, recusando a hipótese de esta não poder ser objecto de tratamento poético: «[A História] Entrou na pele e ficou lá. Como ser | neutro inespacial intransitivo? […] manchou de guerra a virgem literatura […] a História entrou no poema e não tem cura» («E de súbito a História», p. 45).

O novo livro recupera algumas das isotopias recorrentes em toda a obra de Manuel Alegre, para além dos estilemas reconhecíveis, e que fazem parte da sua bagagem poética. Vejam-se, por exemplo, os frequentes oxímoros e expressões como «pegar no poema e disparar» («Arte de pontaria», p. 12), que remete para o «poema como arma» de *O Canto e as Armas* (1967); «o não dentro do sim» («Pátria minha», p. 13) onde ecoa «Tempo de não tempo de sim», da mesma colectânea, ou «Abril de sim Abril de não» (*Atlântico*, 1981), tudo casos que testemunham a intratextualidade como traço de união a ligar globalmente os diversos textos do Autor. Neste aspecto assinale-se ainda o modo de representar o fluxo temporal através de fórmulas identificáveis com a sua poética («escrita | canto a canto»; «noite a noite galoparam»; «pétala a pétala a desfolho», por exemplo), outras tantas invariantes num processo escritural que privilegia a longa melodia da memória. Daí a nostalgia, como ferida insanável, que se inscreve nestes poemas («já não há nautas para as ondas bravas | nem fogo nem revolta nas palavras», «Hora inversa», p. 19), quase um paradoxo para acentuar a condição do «desconcerto do mundo», que é, no fim de contas, a isotopia dominante desta colectânea.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Palladino, Nicola (2012). *Le Oceanine di Eugenio d'Ors: Le (i)dee 'novecentiste' e 'mediterranee' in forma di romanzo*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 165. Iberica

Daniele Corsi
(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Questo libro è apparso in una collana esplicitamente aperta a tutte le aree e le dimensioni delle culture iberiche, ed è il secondo imperniato intorno a una delle figure salienti del Novecento iberico ed europeo. Si tratta infatti di un volume dedicato all'opera 'narrativa' di Eugeni (Eugenio) d'Ors (Barcellona, 1882-Vilanova i la Geltrú, Barcellona, 1954). Il primo fu un'edizione trilingue (originale catalano e traduzione in spagnolo e in italiano) del dramma neoeschileo del grande scrittore, pensatore neoumanista; questa monografia di Nicola Palladino si incentra piuttosto sulla quadrilogia di Ors in cui quattro racconti-romanzi si legano, in un tempo lungo, esteso: i primi due furono redatti in catalano nei primi anni del XX secolo, gli altri in castigliano, essendo poi l'ultimo apparso addirittura nel 1954, anno della morte dell'autore.

Se nel primo romanzo simbolista, il celebre e fondazionale *La Ben Plantada*, l'autore trasponeva il suo io dal piano psicologico a quello esistenziale per mezzo di figurazioni, nel contaminarlo con l'avanguardia interviene spesso di persona, e i confini tra reale vissuto e reale immaginato sembrano dissolversi. Giova ricordare che Ors fu il primo a dar conto in Spagna del Manifesto Futurista di Marinetti, data d'inizio di ogni movimento avanguardistico organizzato. L'attraversamento degli schemi e delle precettistiche o poetiche, è particolarmente evidente in *Sijé* (1929). Parlare del multiforme *Noucentisme* come arte d'avanguardia, ma soprattutto parlare di Eugenio nei panni di romanziere ha quasi sempre prodotto rifiuti o pregiudizi critici. Valga su tutti l'ironico e storico commento-ammonimento che Ors ricevette da Josep Pla sull''arte di far glosse': «Eugenio d'Ors habla en cursiva». Eppure, proprio dalla pubblicazione di una serie di *glosas*, nel 1911 lo scrittore-filosofo catalano approdò al romanzesco, con la pubblicazione in forma di libro de *La Ben Plantada*. Un libro universale, seppur intriso di autobiografismo e riferimenti palesi alla realtà contemporanea, perfettamente percepibili nell'ambiente barcellonese coevo (si veda al riguardo *Antes de que el tiempo lo borre* di Javier Baldia che ricostruisce

i dettagli, e anche i pettegolezzi del momento e che qualche anno dopo la sua apparizione come biografia cartacea, è diventato un film nel 2010).

L'esperienza di artista del racconto non rimase isolata; in Ors non fu un episodio senza conseguenze, malgrado l'eccezionalità che la caratterizzava. A quel primo libro, nel corso dei decenni, si affiancarono altri tre: *Gualba la de mil veus*, *Sijé* e *Lidia de Cadaqués*. Essi, a un certo punto, sono stati immaginati come parti costituenti un ciclo, quello delle Oceanine o Oceanidi, ciclo imperniato sulle protagoniste rispettive dei quattro romanzi: Teresa, Tel·lina, Sijé, Lidia. In questa linea si inserisce Palladino con una monografia che è intenzionalmente la prima ad assumere Ors come narratore, forse nella scia del ben noto *Eugenio d'Ors, crítico literario* di Andrés Amorós (1971).

L'attento studio di questa affascinante tetralogia al femminile, nonché la ripresa di una questione sostanzialmente interrotta – l'idea di uno Xènius romanziere e scrittore ancor più e prima che quella dell'intellettuale o addirittura del *maitre à penser* –, sono i cardini dai quali prende avvio l'attento studio di Nicola Palladino. Come ricorda l'autore nella «Premessa»: «in realtà, e in un senso storicamente definito, si tratta di un insieme 'postumo'. Fino alla pubblicazione, nelle edizioni Planeta e in un unico blocco editoriale a cura di Carlos d'Ors, nel 1981 in una versione in castigliano, i quattro libri erano infatti consegnati ciascuno alla propria individualità» (p. 9). Specialmente i primi due, separatamente o insieme, avevano – e continuano ad avere – una loro vitalità editoriale in catalano. Anche la versione spagnola di queste due prime *entregas* fu immediata e considerevole per l'eco che ebbe, ma con differenze notevoli rispetto a quelle che seguirono, redatte appunto direttamente in spagnolo. *Sijé* è rimasta inedita invece, in forma di libro, proprio fino al 1981, pur avendo visto come tutti gli scritti orsiani la sua epifania in forma di glossa. *Lidia* invece apparve solo nel 1954, poco dopo la morte dello scrittore.

Il libro di Palladino si struttura in cinque sezioni. Il punto di vista dell'autore si articola intorno ad alcune idee chiave: innanzi tutto l'idea delle eroine neoepiche, tema che d'altronde forse è presente anche ne *El Nou Prometeu encadenat*. Ma questa centralità si coniuga, e si articola, nel Mythos del Mediterraneo, collegandosi al tema della Musa Moderna, una musa che interferisce direttamente nell'esistenza e nel lavoro dell'autore (per questo all'inizio parlavo di autobiografismo e avanguardia). Al riguardo conviene ricordare l'altro volume dell'autore (*Ultima Musa: Percorsi della modernità tra neoclassicità e neobarocco*, 2009). La tecnica narrativa adottata da Ors, che è scrittore asistematico e multiforme, ricostruisce una continuità (e contiguità) tra formula narrativa e racconto *philosophique*.

L'invito a rileggere una esperienza singolare di scrittura e di riflessione credo sia da accogliere, malgrado il paradosso che presiede a tutta l'opera orsiana che oscilla tra la profondità del discorso e la sua stessa tendenza alla divagazione; ad esempio *Sijé* è, per certi aspetti, un viaggio

in Italia, che riprende e stravolge il canovaccio del *Grand Tour* e percorre la scoperta della neo classicità nel luogo deputato per essa: l'Italia del Rinascimento. Mentre il suo ultimo episodio è in certe pagine addirittura una riscrittura del primo, in altre sembra custodire una sorta di testamento intellettuale. In conclusione l'enigma di una forte articolata vocazione per il racconto che accompagna Ors durante tutto il corso della sua esistenza (e consistenza) di scrittore originalissimo, analizzato in dettaglio nel volume, resiste e per diverse circostanze resta uno dei punti cardini di una figura intellettuale persino bizzarra nei suoi percorsi.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Pla, Josep (2014). *La vida lenta: Notes per a tres diaris (1956, 1957, 1964)*. Edició i pròleg de Xavier Pla. Barcelona: Destino, pp. 360

Lidia Carol Geronès
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Per a Josep Pla escriure era com respirar. D'una banda, perquè escriure era essencialment un procés fisiològic indispensable per viure, és a dir, havia esdevingut un exercici quotidià imprescindible per a la supervivència, perquè escriure volia dir existir i, existir, significava escriure. I, de l'altra, com en l'acció de respirar on s'absorbeix aire, es prenen part de les seves substàncies i, seguidament, s'expulsa modificat; també, en l'acció d'escriure, Pla duia a terme un procés similar, ja que absorbia part de la realitat (no només a través del nas o de la boca, sinó sobretot a través dels ulls, d'una observació atenta i silenciosa) i l'expulsava, modificada, en forma de text escrit a través de la ploma. Josep Pla no passava ni un dia sense escriure, ni que fos unes poques ratlles, perquè sempre considerava que hi havia alguna cosa que s'havia fet, vist o sentit, que valia la pena d'anotar. No importava què s'havia fet, vist o sentit realment, sinó que calia deixar-ne constància, transcriure-ho en paraules al damunt d'un paper. Després, potser, totes aquestes paraules necessàries, inevitables com l'existència quotidiana, es revisarien i es (re)elaborarien, de tal manera que podrien prendre una forma determinada i esdevenir, sense gaires trucs ni camuflatges, literatura. Si no coneguéssim aquesta prioritat vital de Pla, potser ens hauríem de sorprendre que encara avui en puguem descobrir, gustar i apreciar suculents papers inèdits, admirables pàgines d'un diari. És possible que un grafòman com Pla, amb una *opera omnia* de quasi cinquanta volums (els trenta-nou primers, a més a més, preparats i supervisats per ell mateix), hagués tingut temps per deixar inèdits? No simples fulls de paper esparsos i desordenats, sinó papers hàbilment ordenats i composats en quaderns. Doncs Pla, 'grafòman-dependent', després d'escriure i revisar el que havia escrit i tornat a escriure i a reescriure, encara trobava temps per escriure anotacions diàries aparentment sense importància. Aquesta és la inestimable sorpresa que ens ofereix el treball precís d'un altre Pla, Xavier Pla, expert indiscutible de l'escriptor emporda nès. L'edició de Xavier Pla recull aquest material inèdit, que correspon, com el mateix subtítol del llibre indica, a unes notes per a tres diaris escrits

durant tres anys: el 1956, el 1957 i el 1964. Un material trobat casualment a l'arxiu de l'autor – i cedit a l'editorial per cortesia dels hereus – i que és la reproducció íntegra i sense revisions perquè l'escriptor no tenia cap intenció de publicar. Ara, els estudiosos de l'autor, podran 'divertir-se' i fer conjectures i establir connexions a partir de tals anotacions. Xavier Pla, no només proposa un extens i acurat estudi preliminar, sinó que també acompanya el text de moltes notes a peu de pàgina precises, que contextualitzen aquests fulls de diari dins de la immensitat de l'obra de l'escriptor de Palafrugell. Però la sorpresa – i que ens perdonin els experts – és, també en aquestes ratlles, el pur (i potser inexplicable) plaer del text. En aquestes anotacions volgudament monòtones, repetitives, que enregistren l'esdevenir quotidià d'una persona, emergeix un Pla que ens fascina, captura i sedueix. Li serveixen poques paraules, d'una rapiditat quasi màgica, per descriure amb precisió un fet qualsevol, i fer que el lector esdevingui un àvid *voyeur* del món de l'escriptor i pugui observar els seus pensaments i els seus moments més íntims i privats. L'instant del passat descrit per Pla esdevé el nostre instant present. No és potser aquest el secret, la fi última, d'escriure un diari? Fer viure al lector allò que es va sentir i experimentar? Pla, en aquestes anotacions de diari, amb una total *nonchalance*, en dóna fe. Calen exemples? Escrivint aquestes línies des de Verona, podríem esmentar el *flash* en un restaurant italià de Ginebra on, en bona companyia, Pla beu – *sorseggia* – un bon vi de la Valpolicella. Però potser ens equivocaríem proposant detalls massa personals, que, probablement, no tenen la mateixa capacitat persuasiva, que cada lector podria retrobar amb exemples 'seus'. No fa falta que posem exemples perquè, de fet, se'n podrien posar molts i, com en el que hem proposat, a cadascú li faria falta el seu propi per a retrobar-se i deixar-se conquistar mitjançant un fragment de realitat, que l'habilitat retòrica de l'escriptor sap evocar. Cap altre exemple, doncs. Només recomanar la lectura d'aquestes pàgines que ens ofereixen un autoretrat íntim i sincer de l'escriptor i de la persona Josep Pla.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

García, Xavier (ed.) (2015). *Joan Oliver-Joaquim Molas: Diàleg epistolar il·lustrat (1959-1982)*. Lleida: Pagès Editors, pp. 186

Enric Bou
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aquesta edició té un punt d'originalitat. No són freqüents les edicions d'epistolaris il·lustrats i en un gènere en el qual la materialitat del text és molt important aquest és un element important. Claudio Guillén va destacar en els seus estudis sobre epistolografia la importància de la carta com a objecte, com a regal que es feia a algú. Regal de temps, regal d'un tros de paper en el qual s'inscrivien sentiments, opinions. La carta és un objecte únic i sense còpia, en oposició a altres textos que són productes públics, pensats per ser serialitzats i distribuïts. Una edició com la present, d'extraordinària qualitat material, serveix per il·lustrar, però també per anotar, fer més evident aspectes materials dels textos editats. Xavier Garcia va col·laborar en el volum que vaig preparar amb Joaquim Molas *La crisi de la paraula: Antologia de la poesia visual*. En aquella ocasió vaig poder comprovar la seva capacitat de treball, l'apassionament per determinats temes i la garantia de poder enllestir una edició de gran fiabilitat. Xavier Garcia ha recuperat els documents a l'Arxiu Històric de Sabadell i a l'arxiu de Joaquim Molas (ara a la Biblioteca Balaguer de Vilanova i la Geltrú). Són quaranta cartes de dos protagonistes de la literatura catalana del segle XX. Joan Oliver (1899-1986) i Joaquim Molas (1930-2015) van mantenir una correspondència de caràcter literari entre el 9 d'octubre de 1959 fins al 29 d'abril de 1982. En els anys 1959 a 1961 Molas escriu a Joan Oliver amb més freqüència i el ritme s'inverteix entre 1963 i el 1982, període en el qual predominen les cartes del poeta. Les diferències de personalitat, edat i interessos, facilita una relativa relació de mestre deixeble, i l'èmfasi, d'Oliver en la poesia i el teatre, i de Molas en afers de crítica literària. Cada corresponsal es dedica als afers del seu ofici.

Aquesta edició de cartes és una autèntica meravella. La lectura d'aquest intercanvi epistolar demostra una afirmació molt coneguda de Pedro Salinas en la seva reflexió sobre l'epistolaritat a *El defensor*: «Pero he aquí que la carta aporta otra suerte de relación: un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma. Por eso me resisto a ese

concepto de la carta que la tiene como una conversación a distancia, como una lugartenencia del diálogo imposible». Aquests cartes desperten afinitats i complicitats en un moment difícil per la cultura catalana, en plena dictadura, després de la guerra d'Espanya. Les cartes aïllades difícilment poden tenir un valor. Inserides en una sèrie adquireixen un interès per l'estructura repetitiva de seducció, traïció i abandonament, les obsessions, les provatures. Aquestes són cartes que podem qualificar de 'documentals', més que de caràcter estrictament literari, d'una gran bellesa. Ens il·lustren sobre un moment crucial a la vida de tots dos personatges. En efecte, es tracta d'un moment mític en la història editorial de la postguerra, quan Joan Oliver-Pere Quart dirigia a l'editorial Montaner i Simon (que llavors es trobava a l'edifici de l'actual Fundació Tàpies) la versió espanyola del *Diccionario Literario Bompiani*. I Joaquim Molas acabava de traslladar-se a Anglaterra per treballar com a Lector. Allí descobriria una sèrie d'autors i metodologies que serien decisives en l'inici de la seva trajectòria com a historiador i crític, renovador del positivisme i l'estudi estrictament filològic en el qual s'havia educat amb Martí de Riquer.

L'epistolari dóna abundants notícies sobre l'estada de Joaquim Molas a la universitat Liverpool. La primera carta estableix el to de la relació i comença amb un «Enyorada gent de Bompiani City». Així pot explicar-los a través de l'altaveu del receptor de la carta algunes de les trifulgues que viu: ha de «fer pràctiques de castellà» i només pot fer pràctiques d'anglès «amb la 'poli'» tot queixant-se que li fan pagar cinc xílings: «– tota una fortunassa! – per a fer-me un carnet de bàrbar tolerat». Sol·licita comunicació: «escriviu-me, que l'enyorat i el solitari i l'incomunicat sóc jo». Les cartes, pel que conten, per la mateixa materialitat de la carta, són com velles fotografies esgrogueïdes d'un àlbum familiar. Il·lustren el procés de formació de Molas: lectures de crítica literària, la descoberta a París del teatre de Brecht («Vaig veure la representació més formidable que he vist mai: *L'opera da tre soldi* del senyor Brecht per la companyia del Piccolo Teatro di Milano, al Palais Chaillot».) O les lectures d'alguns autors que havien de ser fonamentals en el seu primer pensament literari: Raymond Williams i György Lukács. Així endevinem les bases teòriques de la proposta que llençaria amb Josep Castellet pocs anys després en la controvertida i programàtica antologia *Poesia catalana del segle XX* (1963).

Joan Oliver era un mestre de la ironia com demostra l'obra literària en prosa i vers. Llibres com *Vacances pagades* i les respostes a Molas contenen acurats comentaris càustics: «Però abans deixa'm que condemni (en principi) el teu 'oblomovisme'. 'Visc submergit en una rutina i una indiferència totals' – dius. Sembla que llegeixes. Aquesta mandra només té – per a mi – un aspecte satisfactori: dir que en un estat semblant, la carta que m'escrius pren un valor extraordinari!». La concessió del premi Ausiàs March a *Vacances pagades* l'any 1959 provoca en Molas un comentari significatiu: «En la persona de vostè, la literatura catalana deu haver

rebut el baptisme del Progrés, no?». Molas sent l'enveja dels europeus i se n'adona de les possibilitats que disposen els habitants de nord enllà: «M'he adonat de *visu* que París és la veritable capital del món. Amb uns quants francs *nouveaux* i amb unes quantes hores de lleure a la setmana, un parisenc pot estar perfectament al corrent de tot el que passa al món. Sense esforç, perquè tot li donen fet i mastegat». En la visita a París resumeix l'enveja sana que experimenta: «Els dies que hi vaig ser, vaig intentar d'aprofitar-los molt. Primer: recorrent la ciutat per tots quatre cantons (que és bonic el Palau de la UNESCO!). Segon: comprant llibres a desdir, de tots colors, però principalment d'un sol color: el que cada cop s'imposa més. Tercer: anant al cinema a veure pel·lícules de la *nouvelle vague*, que són d'un erotisme gairebé foixià i d'una violència gairebé arnaldina».

L'epistolari té un altre valor. Per les característiques de l'edició, en la qual té tant l'aspecte visual com textual, l'aparat editorial es converteix en una mena de museu vivent de l'estat de l'edició catalana de postguerra, de les múltiples iniciatives en les quals Joan Oliver i Joaquim Molas van participar en els anys 1950-60. Els anys sinistres que amb llur presència van contribuir a dignificar. Les notes, generoses, no cauen en la temptació de seguint l'exemple de John Shade a la novel·la *Pale Fire* (Foc pàl·lid) de Vladimir Nabokov. És una erudició útil, ben documentada, no amb ganes d'embolicar la troca sinó aportant la informació justa per què el lector pugui entendre el sentit de les cartes. Les notes són la clau de l'edició.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 38 – Num. 104 – Dicembre 2015

Pubblicazioni ricevute

Riviste

Cuadernos Hispanoamericanos, AECID-MAEC, 784 (2015)
Estudios Ibero-Americanos, PUCRS, 41-1 (2015)
Il confronto letterario, Università degli Studi di Pavia, 63-1 (2015)
Letras de Hoje, PUCRS, 50-1 (2015), 50-2 (2015)
Revista Iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 251 (2015)
Rivista italiana di studi catalani, 5 (2015)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 47 (2015)

Libri

Bellini, Giuseppe (a cura di) (2015). *Miguel Ángel Asturias quarant'anni dopo*. Cagliari; Milano; Roma: CNR-ISEM, pp. 154. PDF
Jurado Santos, Agapita (2015). *Recorridos del «Quijote» por Europa (siglos XVII y XVIII): Hacia una bibliografía*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 268
Llull, Ramon (2015). *Libro de le bestie: Traduzione veneta trecentesca*. Introduzione di Patrizio Rigobon. Edizione critica e note a cura di Marcella Ciceri. Cura editoriale di Veronica Orazi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 183. Bibliotheca Iberica
Olea Franco, Rafael (ed.) (2015). *El legado de Borges*. México: El Colegio de México, pp. 274
Zúñiga Lacruz, Ana (2015). *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*. 2 vols. Kassel: Edition Reichenberger.

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia